بسم الله الرحمن الرحيم

شیوه‌های داستانپردازی در
هزار و یک شب

دیوید پینالت

ترجمهٔ
فریدون بدره‌ای

انتشارات هرمس

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Story-Telling Techniques in the Arabian Nights
David Pinault
E.J. Brill, Leiden, 1992

انتشارات هرمس
تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از میدان ونک، شمارهٔ ۲۴۹۳ ـ تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴
مجموعهٔ ادبِ فکر ـ زبان و ادبیات ۳۹

شیوه‌های داستانپردازی در هزار و یک شب

دیوید پینالت
ترجمه: فریدون بدره‌ای
طرح جلد: واحد گرافیک هرمس
چاپ اول: ۱۳۸۹
تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه
قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان
چاپ: نوبهار
همهٔ حقوق محفوظ است.

سرشناسه:	پینالت، دیوید، ۱۹۵۳ ـ م. Pinault, David
عنوان و نام پدیدآور:	شیوه‌های داستانپردازی در هزار و یک شب / دیوید پینالت؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای.
مشخصات نشر:	تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری:	هشت + ۴۲۱ ص. (مجموعهٔ ادبِ فکر ـ زبان و ادبیات؛ ۳۹).
شابک:	۹ ـ ۶۵۷ ـ ۳۶۳ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی: Story-telling techniques in the Arabian nights
موضوع:	هزار و یک شب ــ سبک
موضوع:	روایتگری
موضوع:	قصه‌گویی
شناسهٔ افزوده:	بدره‌ای، فریدون، ۱۳۱۵ ـ ، مترجم
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ ۹ ف ۹ پ / PJA ۳۴۸۶
رده‌بندی دیویی:	۸۹۲/۷۳۳۴
شمارهٔ کتابشناسی ملی:	۱۹۴۵۲۱۷

فهرست

پیشگفتار ۱

فصل اوّل: مقدمه‌ای بر هزار و یک شب (شبهای عربی)

۱ـ۱. یادداشتی دربارهٔ تاریخ هزار و یک شب ۵

۱ـ۲. اجرای شفاهی و زبان ادبی در هزار و یک شب (شبها) ۲۰

۱ـ۳. توصیف گزیده‌ای از شیوه‌های داستانپردازی در هزار و یک شب ... ۲۵

۱ـ۳ـ۱. توصیف تکراری ۲۶

۱ـ۳ـ۲. واژهٔ راهنما ۲۸

۱ـ۳ـ۳. الگوپردازی مضمونی و الگوپردازی صوری ۳۴

۱ـ۳ـ۴. تجسّم نمایشی ۳۹

فصل دوم: صیاد و عفریت /حلقهٔ داستانی ملکزادهٔ طلسم‌شده

۲ـ۱. مقدمه ۴۷

۲ـ۲. دست‌نویس‌ها ۴۹

۲ـ۳. صیاد و عفریت ۵۳

۲ـ۴. ملک یونان و حکیم دوبان ۶۰

۲ـ۵. چارچوبهای درونی حکایت ملک یونان و حکیم دوبان ۶۳
نسخهٔ لیدن: وزیر ملک سندباد /شوهر حسود و طوطی

۲ـ۶. چارچوبهای درونی حکایت ملک یونان و حکیم دوبان ۶۵
نسخهٔ مصری: ملک سندباد و شاهین او

۲ـ۷. بازگشت به داستان چارچوب ملک یونان و حکیم دوبان ۶۷
حکایت وزیر دربارهٔ شاهزاده و غول

۲ـ۸. بازگشت به صیاد و عفریت ۷۵
۲ـ۹. کارکرد تمثیل و واژهٔ راهنما در حلقهٔ داستانی ۷۷
۲ـ۱۰. حکایت ملکزادهٔ طلسم‌شده: مقدمه ۹۱
۲ـ۱۱. در قصر ملکزادهٔ طلسم‌شده ۹۴
۲ـ۱۲. ملکزاده و زن ساحر ۱۰۰
۲ـ۱۳. نقشهٔ سلطان ۱۰۶
۲ـ۱۴. پایان داستان: وحدت روایتها ۱۱۳

فصل سوم: تفریحهای خلیفه

۳ـ۱. زمینهٔ تاریخی ۱۱۷
۳ـ۲. حکایت سه سیب ۱۲۲
۳ـ۲ـ۱. مقدمه ۱۲۲
۳ـ۲ـ۲. راز صندوق قفل‌شده ۱۲۳
۳ـ۲ـ۳. جعفر زیر چوبهٔ دار: نخستین بحران و حلّ آن ۱۲۸
۳ـ۲ـ۴. داستان در داستان: داستان قاتل ۱۳۴
۳ـ۲ـ۵. جعفر خانواده‌اش راوداع می‌کند ۱۳۶
۳ـ۲ـ۶. نکتهٔ فرجامین ۱۴۱
۳ـ۳. خلیفهٔ دروغین ۱۴۱
۳ـ۳ـ۱. پیرنگ داستان در یک نگاه ۱۴۱
۳ـ۳ـ۲. متنهای خلیفهٔ دروغین ۱۴۳
۳ـ۳ـ۳. تعامل شعر و نثر ۱۴۵
۳ـ۳ـ۴. «... چوب ساج مرصّع به طلای درخشان ...» ۱۵۳
۳ـ۳ـ۵. خلیفه در مقام فرعون: ظلم و اجحاف در آینه ۱۶۳
۳ـ۳ـ۶. زمزمهٔ تاریخ‌نگار: مسعودی و عشق و تسلیم ۱۶۸
۳ـ۳ـ۷. زخمهای عشق و داستانی که افشا می‌کنند ۱۶۹
۳ـ۳ـ۸. آزمون عشق و عواقب آن ۱۸۵
۳ـ۳ـ۸ـ۱. روایت در روایت: متنهای بولاق و مک‌ناتن ۱۸۵

۳ـ۳ـ۸ـ۲. روایت در روایت: دست‌نویس ۳۶۶۳ ..... ۱۹۱
۳ـ۳ـ۹. پایان داستان ۱۹۷
۳ـ۴. ماجراهای خلیفه در دست‌نویس‌های چاپ‌نشدهٔ شمال آفریقا ... ۲۰۰
۳ـ۴ـ۱. مقدمه ۲۰۰
۳ـ۴ـ۲. حکایت صنعتکاران و هارون‌الرشید ۲۰۵
۳ـ۴ـ۳. صحنهٔ تیمارستان در حکایت حمید حمال ۲۰۵
۳ـ۴ـ۴. حکایت مردی که ادعای پیامبری می‌کرد ۲۰۸
۳ـ۴ـ۵. پایان ۲۱۱

فصل چهارم: شهرمس (مدینة النّحاس)

۴ـ۱. سیری در متنها ۲۱۳
۴ـ۱ـ۱. مقدمه: طرح کلی داستان و ۲۱۳
۴ـ۱ـ۲. ویرایشهای بولاق و مک‌ناتن ۲۱۶
۴ـ۱ـ۳. دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس و صدویک شب ۲۱۹
۴ـ۱ـ۴. دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس و شبهای عربی چاپ هابیشت .. ۲۲۵
۴ـ۱ـ۵. دست‌نویس‌های ۳۶۵۱ و ۳۶۶۸ پاریس ۲۴۷
۴ـ۱ـ۶. دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس ۲۵۱
۴ـ۱ـ۷. جای پای اسکندر ۲۵۵
۴ـ۲. تجزیه و تحلیل صحنه‌های «شهرمس» ۲۶۳
۴ـ۲ـ۱. تفسیرهای مقدماتی ۲۶۳
۴ـ۲ـ۲. آغاز داستان: دمشق، در بارگاه خلیفه ۲۶۷
۴ـ۲ـ۳. قلعهٔ سیاه ۲۷۳
۴ـ۲ـ۴. داستان عفریت زندانی ۲۸۲
۴ـ۲ـ۵. تختگاه ملکه تُدمر ۲۸۴
۴ـ۲ـ۶. بازگشت به دمشق ۲۹۲
۴ـ۳. استفادهٔ داستانپرداز از منابع ۲۹۵
۴ـ۳ـ۱. پس‌زمینه: فرهنگ عامه و تاریخ ۲۹۵

۴ـ۳ـ۲. تصویر یک درباری ۳۰۰
۴ـ۳ـ۳. نزاع بر سر یغما: میز حضرت سلیمان ۳۰۱
۴ـ۳ـ۴. وسوسهٔ فرو افکندن خویش از سر دیوار ۳۰۳
۴ـ۳ـ۵. یاقوت و نفرین ملکه ۳۰۴
۴ـ۳ـ۶. صنم کنار پلکان: مقایسه‌ای با حکایت دومین جستجو ... ۳۱۱
۴ـ۳ـ۷. میوه‌هایی از یاقوت و درختانی از زر ۳۱۲
۴ـ۳ـ۸. اعتکاف امیرموسی و زندگی زاهدانه ۳۱۵
۴ـ۴. روایتهای دیگر از صحنه‌های «شهرمس» ۳۱۶
۴ـ۴ـ۱. امیرموسی، قهرمان داستان ۳۱۶
۴ـ۴ـ۲. کشمکش: شیخ و شیطان ۳۱۸
۴ـ۴ـ۳. مجسمه‌های محافظ و گنجینهٔ پادشاه ۳۲۰
۴ـ۴ـ۴. نمای کلی: پایان داستان و زندگی آرام ۳۲۲
۴ـ۵. صورت و معنا در حکایت «شهرمس» ۳۲۳

فصل پنجم: دربارهٔ شیاطین، گوژپشت‌ها و ضیافتهای برمکیان ۳۳۵

پیوست ۳۵۳
پی‌نوشت‌ها ۳۵۷
کتابشناسی ۴۱۱
نمایه ۴۱۵

پیشگفتار

صحنه: واحه‌ای در بیابانی برهوت. عفریت خشمناکی بازرگانی درمانده را به اسارت گرفته نزدیک است او را هلاک کند. گناه مرد: کشتن غیرعمد پسر عفریت. سه مسافر سالخورده برحسب تصادف از آنجا می‌گذرند و می‌کوشند مرد بازرگان را نجات دهند. هریک برای آنکه عفریت را به وسوسه اندازند به او می‌گویند: من داستانی عجیب بر تو حکایت می‌کنم، اگر تو را خوش آمد سه یک از خون او درگذر. عفریت وسوسه می‌شود و به نوبت به حکایت هریک گوش می‌دهد، و هنگامی که پیر سوم سخنش را به پایان می‌رساند، عفریت که از شادمانیِ شنیدن داستان از خنده روده‌بُر شده است خطاب به پیرمرد فریاد برمی‌آورد: «من از خون او گذشتم و او را به تو بخشیدم.» همه نفسی از سر آسودگی می‌کشند و شادمان می‌شوند.

تصویر بالا (داستانی در حکایت «مرد بازرگان و عفریت») یکی از داستانهایِ بسیار محبوب من از الف لیله و لیله است، مجموعه داستانهایی که نزد خوانندگان انگلیسی‌زبان به هزار و یک شب یا شبهای عرب معروف است. این حکایت خصیصه‌ای را نشان می‌دهد که عملاً در بین همهٔ شخصیتهای هزار و یک شب، از سلطان و بنده گرفته تا انسان و جن، مشترک است و آن تسلیم حقیرانهٔ آنها در برابر یک داستان خوب است. عکس‌العمل و پاسخ عفریت نیز انگیزهٔ من برای بررسی این مجموعه است: لذّت بردن محض از تجربهٔ خواندن یک داستان خوب و اشتیاق به عرضهٔ آن به خوانندگان دیگر.

مجلّد حاضر هم برای یک خوانندهٔ معمولی اهل کتاب نوشته شده است و هم برای دانشجوی ادبیات عرب. به این دلیل، همهٔ عبارات عربی را که در این متن آورده‌ام ترجمه کرده‌ام. برای راهنمایی خواننده همچنین به اختصار دربارهٔ تاریخ هزار و یک شب بحث کرده و طرحهای داستانی حکایات مورد بحث را به طور خلاصه آورده‌ام.

رهیافت من در این بررسی ادبی و گزینشی است: به دلایلی که در فصل اول خواهم گفت، بر آن نیستم که همهٔ این مجموعهٔ داستانی را تجزیه و تحلیل کنم. برعکس، خودم را به قرائت دقیق حکایتهای بزرگ و کوچک مندرج در چارچوب حلقه‌های داستانی خاصی محدود ساخته‌ام. دو رشته سؤال بویژه سائق من در این کتاب بوده‌اند: اول، چگونه داستان گفته می‌شود؟ برای جذب خواننده داستانپردازان هزار و یک شب کدام شیوه‌های روایی را مطلوب می‌دانند؟ چه شگردهایی روایتی از یک داستان را گیراتر از روایت دیگر می‌کند؟ و دوم، گردآورنده از مواد موجود چگونه استفاده می‌کند؟ منابع سنتی ــ داستانها، افسانه‌ها، شعرها، شرح و توصیفهای تاریخی ــ چگونه برای شکل دادن به یک حادثه در هزار و یک شب دستکاری شده‌اند؟

برای پاسخ به این پرسشها تحریرهای مختلف حکایتهای هزار و یک شب را در چاپهای مختلف مقایسه کرده‌ام. منابع من عبارت‌اند از چاپِ قرن نوزدهم متن عربی بولاق، مک‌ناتن و (به مقدار محدودی) چاپ هابیشت؛ و البته از متن قرن چهاردهمی م. / هشتمی هـ. گالان با ویرایش عالی محسن مهدی که در لیدن چاپ شده است بسیار استفاده کرده‌ام. به علاوه از آنچه «متون مشابه» نامیده‌ام نیز بهره برده‌ام، یعنی مجموعه‌های داستانی مستقل از هزار و یک شب که در عین حال شامل ماجراهای اشخاصی است که به لحاظی با هزار و یک شب خاص ارتباط دارند. این متنها در دست‌نویس‌های

عربی چاپ‌نشدهٔ قرن هفدهم، هجدهم و نوزدهم محفوظ مانده‌اند. برای بررسی حاضر، دست‌نویس‌هایی را وارسی کرده‌ام که در کتابخانه‌ها و بایگانی‌های مراکش، تونس و فرانسه موجود هستند. متأسفانه از این متنهایِ مشابه در بررسیهای ادبی هزار و یک شب بخوبی استفاده نشده است.

بخشهایی از فصل اول و پنجم به صورت مقاله در مجلهٔ بررسیهای سامی درسال ۱۹۸۷ چاپ‌شده‌است.از سردبیران مجله سپاسگزارم که به من اجازه دادند از آن مواد در اینجا استفاده کنم.

این کتاب رسالهٔ دکترای من بوده است که در ۱۹۸۶ تکمیل و به دانشگاه پنسیلوانیا ارائه شد. بنابراین نخستین سپاسم را به استادانم پروفسور عادل الوشه، جورج مقدسی و مارگرت میلز تقدیم می‌کنم که کمیتهٔ مشاوران مرا تشکیل می‌دادند و منتقدان نخستین تحقیقات من در باب هزار و یک شب بودند و کمکهای بسیاری به من کردند. مارگرت بویژه مرا با جنبه‌های متعددی از روایت شفاهی و بُعد اجرایی داستانپردازی و قصه‌سرایی آشنا کرد. من بسیار مدیون و سپاسگزار پروفسور راجر آلن، مشاور رساله‌ام در دانشگاه پنسیلوانیا، هستم، نه تنها به این دلیل که در تمام مراحل با دقت بر تحقیقات من نظارت داشت، بلکه از آن جهت که من با او مطالعهٔ زبان عربی و ادبیات سده‌های میانهٔ عربی را آغاز کردم. من، مانند بسیاری دیگر از شاگردان او، پشتکار خود را در این بخش دشوار از تحقیقات مدیون مهربانی و تشویق پیوستهٔ او هستم.

کمکهای مالی انجمن آمریکایی فلسفه و مؤسسهٔ آمریکایی تحقیقات مغربی، تحقیقات دورهٔ فوق‌دکترای مرا دربارهٔ هزار و یک شب میسر و جستجوی مرا در بررسی دست‌نویس‌های هزار و یک شب در ماورای بحار در سال ۱۹۸۸ آسان کرد. بارها و بارها از یاری‌های توأم با خوشرویی بسیاری از کتابداران و آرشیوداران در حق خودم

در شگفت می‌ماندم: ام. فرانسیس ریشارد در بخش کتب شرقی کتابخانهٔ ملی پاریس، حمیده بن صمده در دارالکتب تونس، محمد الخطابی و قاسم الادریس در الخزانة الحسنیّه در کاخ سلطنتی مراکش در رباط، دکتر دنیس هاید در دانشگاه پنسیلوانیا و دیوید هیوز در بخش امانت بین کتابخانه‌ها در دانشگاه کلکیت در هامیلتنِ نیویورک تنها معدودی از این یاری‌کنندگان هستند. همچنین سپاسگزار کسانی هستم که طی این سفرها مهمان‌نوازی خود را به من نشان دادند: در پاریس، بندیکت سانتری و مونیک و فرانسیس لاره؛ در تونس، محمّد طالبی، استاد برجستهٔ دانشگاه تونس، و خانم جین جفرز مراد، مدیر مرکز مطالعات مغربی در تونس، همراه با کارمندان مرکز او، عامل بل حاج و علی بل خریّه؛ مری و جف اهرت که در رباط مکانی خلوت برای به تأمل در یادداشتهای شتابزده‌ام فراهم کردند، و ج. ا. محمّد که مرا در میان خیابانهای رباط راهنمایی می‌کرد و همدمی خوشایند در سفری تفریحی به ولوبیلیس بود. در طول سفر محبت و تشویق تام پسکی، س. ج. البرت گوری، بازیلیدس الاتینوس، بیرج مایلز، ساگاری سنگوپتا و فرانک کوروم نصیبم شد.

گاهی تطابق دست‌نویس‌های مختلف چنان زجرآور می‌شد که گویی می‌خواهی عفریتی را دوباره برای رفتن به درون شیشه اغوا کنی. اینک کار بالاخره به پایان رسیده است و جز این نیست که همسرم، دکتر جودی رابین پینالت، مانند بهترین همسفر ممکن و بهترین منتقد پیش‌نویس درهم و برهم این رساله، همیشه همراه و مددکار من بود. از او بیش از همه سپاسگزارم.

کلینتون، نیویورک
اوت ۱۹۹۰

فصل اوّل

مقدمه‌ای بر هزار و یک شب

(شبهای عربی)

۱ـ۱. یادداشتی دربارهٔ تاریخ هزار و یک شب*

ابن اسحاق النّدیم، دانشنامه‌نویس قرن چهارم هـ./دهـم م. در کتاب خود به نام الفهرست آورده است: «ایرانیان قدیم نخستین قومی بودند که دربارهٔ اسمار و افسانه‌ها دست به تألیف کتاب زدند و آنها را در کتابخانه‌ها نگهداری می‌کردند.» او با بیان این موضوع، دربارهٔ نوع «داستانها و حکایات شبانه» هم بحث و اشاره می‌کند که در ایران، پادشاهان ساسانی (که در قرن سوم تا هفتم میلادی حکومت داشتند) به این داستانها علاقه‌مندی نشان دادند. النّدیم همچنان ادامه می‌دهد و به اینجا می‌رسد که: «عربها این داستانها را به زبان عربی ترجمه کردند، و سپس موقعی که استادان سبک و فصاحت ادبی به این داستانها علاقه‌مند شدند به جرح و تعدیل آنها پرداختند».[۱]

به نظر می‌آید که علاقه‌مندی عربها به داستانهای عامیانهٔ ایرانی از دوره‌ای بس قدیم آغاز شده است، و این می‌تواند در شهر مکه و از زمان حیات حضرت محمد (ص) در قرن هفتم میلادی شروع شده باشد، زیرا در قرآن در سورهٔ لقمان، آیهٔ ۷ـ۶، می‌خوانیم:

---

* یادآوری این نکته لازم است که هزار و یک شب عنوان کلی و نهایی مجموعه داستانهایی است که طی چند قرن با عناوین الف لیله و لیله و شبهای عربی در میان اعراب معروف بوده و سپس چاپ و منتشر شده‌اند. نویسنده از آنجا که دست به کار پژوهشی و مقایسه‌ای زده است از همان عنوان اصلی رایج در میان ملل مختلف استفاده کرده است. ــ م.

وَ مِنَ النّاسِ مَن یَشْتَری لَهْوَ الحَدیثِ لِیُضِلَّ عَنْ سَبیلِ اللّهِ بِغَیرِ عِلْمٍ وَ یَتَّخِذَها هُزُواً اُولٰئِکَ لَهُمْ عذابٌ مُهینٌ.

و از مردم کسی هست که داستانهای بیهوده را می‌خرد تا (خلق را) بدون دانش از راه خدا گمراه کند و آیات خدا را به سخره می‌گیرد، برای مردمانی از این قبیل عذابی خوارکننده است.

محمود بن عمر زمخشری (ف. ۵۳۸ هـ./ ۴۴ـ۱۱۴۳ م.) در تفسیر قرآن خود شأن نزول این آیات را چنین بیان می‌کند:

«لَهوالحدیث» یعنی گفتگوهای شبانه دربارهٔ افسانه‌هایی که حقیقت ندارند، گفتن قصه‌های پریان و لطیفه‌ها و به طور کلّی زیاده‌گویی، اشعار نامناسب عامیانه و نیز آوازخوانی و همنشینی با مغنیان و مانند اینها. گویند که این آیات دربارهٔ نضربن الحارث نازل گشت که همواره برای تجارت به ایران سفر می‌کرد و در آنجا کتابهای ایرانیان را می‌خرید و سپس از آنها داستانهایی برای قوم قریش می‌خواند و می‌گفت: «اگر محمّد [ص] داستان عاد و ثمود برای شما می‌خواند، من نیز اینک برای شما داستان رستم و بهرام و خسروان ایران و شاهان حیره می‌خوانم!» این داستانها به نظر ایشان خوشایند و سرگرم‌کننده بود و بتدریج از گوش دادن به قرائت قرآن دوری می‌گزیدند.[۲]

مسئلهٔ اخلاقی‌ای که به‌طور ضمنی در این آیهٔ قرآنی و در تفسیر زمخشری بیان شده است ــ «داستانهای لهو» انسان را از راه خدا منحرف می‌سازند ــ بار دیگر در دورهٔ اسلامی متأخری مطرح می‌شود. توجه به این مسئله در حکایتی از بغداد متجلی می‌شود که الصولی معلم محمّد، فرزند خلیفهٔ عباسی المقتدربالله، آن را در سال ۳۲۰ هـ./ ۹۳۲ م. ثبت کرده است. یک روز هنگامی که صولی مشغول تدریس ادبیات عرب به شاهزادهٔ جوان بود گروهی از خدمتکاران که

مادربزرگ محمّد آنها را فرستاده بود جلسهٔ درس را به هم می‌زنند و همهٔ کتابهایی را که در اتاق درس بود برمی‌دارند و با خود می‌برند. معلم و شاگرد هر دو از این امر یکّه می‌خورند، امّا صولی برای محمّد توضیح می‌دهد که این کار شاید شیوهٔ بازرسی خاندان خلیفه است که می‌خواهند بدانند مطالبی که محمّد می‌خواند مناسب و تهذیب‌کننده است یا خیر. هنگامی که خدمتکاران چند ساعت بعد کتابها را بازمی‌گردانند، شاهزاده می‌گوید:

به آنها که شما را فرستادند بگویید: «این کتابها را دیدید و دریافتید که اینها کتب حدیث، فقه، شعر، لغت، تاریخ و تألیفات عالمان و دانایان است؛ کتابهایی که با مطالعهٔ آنها خداوند به انسان فایده می‌رساند و او را کامل می‌کند. اینها از نوع کتابهایی که شما حریصانه می‌خوانید، مانند «عجایب بحر»، «افسانهٔ سندباد» و «قصهٔ موش و گربه»، نیست.» [۳]

نبیا اَبِت در تجزیه و تحلیل این گفته می‌گوید که عنوانهای کتابهایی که شاهزاده محمد به آنها اشاره می‌کند قصه‌هایی از شبها و داستانهای مشابهی از نوع خرافات (قصه‌های پریان) و اسمار (قصه‌های شبانه) است.[۴]

در قرن بیستم شبهای عربی در برانگیختن پاره‌ای انتقادات اخلاقی سهم داشته است. افلح عمر الادبی در سال ۱۹۷۴ در بررسی‌ای که در دمشق تحت عنوان نظره فی ادبنا الشعبی (نگاهی به ادبیات عامیانه‌مان) انجام داد، شبها را به این سبب مورد انتقاد شدید قرار داد که در بعضی حکایاتش در به تصویر کشیدن بی‌اخلاقی و فسق همهٔ حدود را زیر پا می‌نهد.[۵] بعد از آن در ماه مه ۱۹۸۵، یک دادگاه مصری حکم ضبط و مصادرهٔ نسخه‌های چاپ جدید «سانسورنشدهٔ» شبها را صادر کرد. «سرتیپ ادلی الکُشیری، رئیس ادارهٔ اخلاقیات وزارت کشور که

قضیه را تعقیب می‌کرد، پیش از صدور حکم به خبرنگاران گفته بود که ویرایش جدید کتاب که در بیروت به چاپ رسیده است اخلاق جوانان مصری را فاسد می‌کند.»[۶] چند ماهی مشاجرهٔ اخلاقی بر سر شبها سر مقاله‌های روزنامه‌های قاهره و موضوع کاریکاتورهای روزنامه‌ها شده بود. صبری العسکری، وکیلی که نمایندهٔ اتحادیهٔ نویسندگان مصری بود، در کوششهای خود برای دفاع از کتاب هشدار داد که توقیف نسخهٔ جدید شبها ممکن است سر آغاز جلوگیری از انتشار بسیاری دیگر از آثار ادب سنتی عربی بشود.[۷] سلوی العینانی مقاله‌ای بلند در روزنامهٔ مصری الاهرام نوشت و در آن بر ارزشمندی کتاب شبهای عربی به عنوان یکی از آثار بزرگ ادبیات جهان تأکید کرد. خانم العینانی در پایان گفتار خود نوشت: «بیایید در برابر کسانی که می‌خواهند میراث ما را آتش بزنند موضع آموزشی و فرهنگی واحدی اتخاذ کنیم.»[۸] احمد بهجت، مقاله‌نویس روزنامهٔ الاهرام، در سلسله مقالاتی نظریات العینانی را بشدت محکوم کرد. به عقیدهٔ بهجت، منتقدانی از قبیل العینانی به صورت ضمنی معتقدند که سنت فرهنگی ــ که شبها نیز جزئی از آن است ــ به طور کلّی امری مقدّس است و باید از تعرّض مصون بماند؛ حال آنکه درواقع فقط قرآن است که شایستهٔ چنین مقامی است. بهجت استدلال می‌کند که در هر عصری سنّتهایی که ممکن است برای نسل جدید زیانبار باشد باید پیراسته شود.[۹] وی اظهار می‌دارد که ویراستاران پیشین شبها از جمله رشدی صالح، رئیس گروه آموزشی ادبیات عامه، خودشان داوطلبانه شبها را سانسور کردند و پیراستند. بهجت این طور ادامه می‌دهد:

> میان امور جنسی به صورتی که در زندگی ظاهر می‌شود و نمایش هنری آن تفاوت وجوددارد. نمایش هنری صورت مستقیم

جنسیّت نیست و نمی‌تواند تجسّم مستقیم آن باشد. آنچه در ویرایش جدید هزار و یک شب (*The Thousand and One Nights*) می‌بینم نمایش هنری امور جنسی نیست، بلکه نمایش آن چیزهایی است که به اخلاقیات زیان می‌رساند. نسلهای پیشین در ویرایشهای قبلی از بیان این چیزهای قبیح جلوگیری کرده بودند.[۱۰]

واقع امر آن است که من شخصاً معتقدم در بیشتر داستانهای شبها علاقه به دینداری، پارسایی و تبلیغ زندگی زهدآمیز بیشتر است تا پرداختن به روایت داستانهای شنیع و قبیح. داستان «شهر مس» (که من فصل جداگانه‌ای را بدان اختصاص داده‌ام) نمونهٔ خوبی از این توجه به زهد و دینداری است. اما اکنون اجازه بدهید به کتاب الفهرست که در قرن چهارم هـ./دهم م. تألیف شده است بازگردیم و توصیف آن را از داستانهای ایرانی بشنویم.

ابن‌النّدیم از اثری با نام فارسی هزار افسانه یاد می‌کند که خود آن را به عربی «هزار داستان» ترجمه کرده است. وی ریشهٔ این عنوان را با بیان اجمالیِ داستانی تبیین می‌کند که چارچوب بیرونی کلّ این مجموعه را تشکیل می‌دهد: «پادشاهی بود خون‌آشام که هر شب با زنی ازدواج می‌کرد و پس از آنکه شب را با او می‌گذرانید، وی را می‌کشت و این کار عادت او شده بود.» تا اینکه بنابر خلاصهٔ داستانی که ابن‌النّدیم باز می‌گوید، «با دختری ازدواج کرد که خون شاهان در رگهایش جاری بود و از هوش و زیرکی بهرهٔ کافی داشت.» در الفهرست نام این دختر شهرآزاد آمده است و ابن‌النّدیم توضیح می‌دهد که وی هر شب برای همسر خود قصه‌ای می‌گفت، اما همیشه دقت می‌کرد که هنگام سپیده‌دم آن را ناتمام بگذارد و اتمام آن را به شب دیگر وعده کند، و به این ترتیب پادشاه کشتن او را به تعویق می‌افکند.[۱۱]

مسعودی، تاریخ‌نگار قرن چهارم هـ./دهم م.، نیز از هزار افسانه نام می‌برد و خاطر نشان می‌کند با آنکه عنوان فارسی کتاب به معنای «هزار داستان» است، این مجموعهٔ داستانی در ترجمهٔ عربی در میان مردم به الف لیله و لیله یعنی «هزار شب» شهرت یافته بود.[۱۲] ابت اشاره می‌کند که این عنوان عامیانه بر اهمیّت شبانه بودن زمان حوادث در این مجموعه داستان تأکید دارد، و نیز سنّت «اسمار» یا «داستانهای شبانه» را به نوعی از روایاتِ سرگرم‌کننده در میان اعراب تبدیل می‌کند. نبیا ابت خاطرنشان می‌کند که قدیمی‌ترین متن باقی‌مانده از شبها قطعه‌ای از یک دست‌نویس قرن سوم هـ./نهم م. با اصل سوری است به نام کتاب فیه حدیث الف لیله (کتابی دربردارندهٔ داستانهای هزار شب). در زمان نامعلومی این عنوان به صورت الف لیله و لیله (هزار و یک شب) درآمد. می‌دانیم که مجموعهٔ داستانی‌ای با این نام، یعنی الف لیله و لیله، در قرن ششم هـ./دوازدهم م. در مصر عهد فاطمیان در گردش بوده است.[۱۳]

با آنکه مؤلفان و نویسندگان مسلمان سده‌های میانه تصدیق می‌کنند که منبع بلافصل شبها مجموعه‌های داستانی ایرانی بوده است، اما باید خاطرنشان کرد که فرهنگهای دیگر نیز در شکل گرفتن کتابی که به الف لیله و لیله معروف است سهم داشته‌اند. انو لیتمان در پژوهش خود دربارهٔ منابع داستانهایی که این مجموعه از آنها پدید آمده است لایه‌ها یا اقشار تاریخی مختلفی را که در شبها به چشم می‌خورد فهرست کرده است: هندی، ایرانی، بغدادی و قاهره‌ای. هریک از این لایه‌ها با نهشت داستانهایی که منعکس‌کنندهٔ نفوذ یک جامعه و یک محل جغرافیایی بر شبها در برههٔ خاصی از دوران تاریخی هستند تطبیق می‌کند. مثلاً زیرلایهٔ هندی، که نمودار آن برخی داستانهای جانوران است، منعکس‌کنندهٔ نفوذ حکایات کهن سانسکریتی است؛ نمودار زیرلایهٔ ایرانی آن نیز به لحاظی داستان

چارچوب اصلی یعنی قصهٔ شهرزاد و شاه شهریار (منعکس‌کنندهٔ نفوذ یک الگوی کهن هندی) است؛ زیرلایهٔ بغدادی را داستانهای خلفای عباسی نشان می‌دهند، و زیرلایهٔ قاهره‌ای را داستان «معروفِ پینه‌دوز» منعکس می‌کند. اما این فهرست سرچشمه‌های داستانهای مختلف الف لیله و لیله را به تمامی نشان نمی‌دهد. داستانهایی مانند «ارم ذات‌العماد» از افسانه‌های شبه‌جزیرهٔ عربستان پیش از اسلام گرفته شده‌اند؛ حکایت «بلوقیا» تداوم مضمونهایی از حماسهٔ کهن بین‌النهرینی گیلگمش را می‌نمایاند؛ و داستان «سندباد بحری» با حوادثی که در اودیسهٔ هومر رخ می‌دهد وجه مشترک دارد (گرچه باید این امکان را هم در نظر داشت که داستانهای یونانی و عربی هر دو تحت‌تأثیر منبع مشترک بس قدیمتری قرار گرفته باشند).[۱۴]

اشارهٔ فوق به تعدد لایه‌های نهشتهای داستانی باید این را نیز به خاطر ما بیاورد که در سراسر سده‌های میانه و اوایل دوران جدید، الف لیله و لیله هرگز یک مجموعهٔ داستانی راکد و ثابت نبوده و تا اواخر قرن دوازدهم م. / هجدهم م. و اوایل قرن سیزدهم م. / نوزدهم م. پیوسته در حال بالیدن بوده است. یکی از پیشگامان ردگیری تاریخ شبها اچ. زوتنبرگ است. وی در تحقیق خود به نام داستان علاءالدّین نظریه‌ای داده است در مورد اینکه چگونه مجموعه داستانهای جداگانه‌ای که الف لیله و لیله از آنها تشکیل شده است تطور یافته‌اند. شروع کار وی از اینجا بود که هنگام بررسی دست‌نویس‌های متعددِ قرون هفدهم و هجدهمِ الف لیله، متوجه شد «مجموعهٔ اولیه» یا «هستهٔ اصلی» داستانهای الف لیله را مجموعه‌ای کمتر از سیصد شب تشکیل داده است و سپس هریک از پردازندگان، داستانهایی از مجموعه‌های داستانی مستقل دیگر بر این هستهٔ اصلی افزوده‌اند. زوتنبرگ دربارهٔ افزودن داستانهایی بر «هستهٔ اصلی» حدس می‌زد که این پردازندگان بعدی ظاهراً انگیزه‌شان آن بوده است که تعداد

واقعی شبها را با تعداد شبهایی که در عنوان کتاب آمده است، یعنی هزار و یک شب، منطبق کنند.[۱۵] لیتمان در بسط نظریهٔ زوتنبرگ یادآور شد که در دورهٔ عباسی (قرن دوم هـ./هشتم م. تا پایان قرن هفتم هـ./سیزدهم م.) رقم ۱۰۰۱ صرفاً عددی بود که «خیلی زیاد» را نشان می‌داد و معنای لفظی‌اش درنظر گرفته نمی‌شد و بنابراین، اولین پردازندگان الزامی نمی‌دیدند که معنای لفظی رقمی را که در عنوان کتاب آمده بود در نظر بگیرند؛ حال آنکه، بنابر گفتهٔ لیتمان، در قرن یازدهم و دوازدهم هـ./هفدهم و هجدهم م. «معنای لفظی این رقم درنظر گرفته می‌شد و بنابراین، لازم شد داستانهای زیادی بر مجموعهٔ اصلی افزوده شود تا عدد ۱۰۰۱ کامل شود.»[۱۶]

باری، انگیزهٔ واقعی این پردازندگان بعدی هرچه بوده باشد، واقعیّت این است که نسخه‌های خطی فراوان قرون یازدهم و دوازدهم هـ./هفدهم و هجدهم م. رابطهٔ استواری با متنی از الف لیله را اثبات می‌کنند که به نام نسخهٔ شمارهٔ ۳۶۱۱ـ۳۶۰۹ کتابخانهٔ ملّی پاریس شناخته می‌شود (از این پس با حرف G یا متن گالان نموده می‌شود). این متن زمانی به یک محقق فرانسوی به نام آنتوان گالان تعلق داشته است و وی از آن، که مبنای نخستین ترجمهٔ اروپایی شبها تحت عنوان *Les Mille et Une Nuits* بوده و در ۱۷۰۴ انتشار یافته است، استفاده کرده است. دست‌نویس عربی گالان نسخهٔ پایهٔ الف لیله‌ای است که محسن مهدی ویرایش کرده و در ۱۹۸۴ در لیدن چاپ شده است. نسخهٔ خطی گالان سوری است و تا این زمان قدیمی‌ترین دست‌نویس موجود نسبتاً حجیم شبهاست (پاره‌ای از یک نسخهٔ قرن سوم هـ./نهم م. که نبیا ابت بررسی کرده است فقط شامل صفحه‌عنوان و شانزده سطر از متن می‌شود). اما دست‌نویس گالان ۱۰۰۱ شب ندارد و از شب ۲۸۲ فراتر نمی‌رود.[۱۷]

اعتقاد زوتنبرگ بر این بود که متن قرن هشتمی هـ./چهاردهمی م.

گالان نموداری از «هستهٔ اصلیِ» داستانهای الف لیله بود و نویسندگان بعدی در گردآوری و تألیف مجموعهٔ داستانی گسترده‌تری از شبها بر آن اتکا ورزیدند. برای نمونه، زوتنبرگ دست‌نویس عربی شمارهٔ ۱۴۹۱A کتابخانهٔ ملی پاریس را مثال می‌زند و آن متنی از الف لیله است که ۸۷۰ شب را دربردارد و در نیمهٔ دوم قرن یازدهم هـ./هفدهم م. نوشته شده و در آغاز قرن دوازدهم هـ./هجدهم م.، بنوآ دومیه، سرکنسول فرانسه در مصر، آن را به فرانسه آورده است. زوتنبرگ مندرجات نسخهٔ ۱۴۹۱A را فهرست می‌کند و به هر قصه بر اساس شبی که قصه در آن گفته شده است عنوانی می‌دهد. اکنون مقایسهٔ این فهرست با نسخهٔ عربی گالان نشان می‌دهد که بخش اوّل نسخهٔ ۱۴۹۱A عملاً شامل عنوانهای همهٔ قصه‌هایی می‌شود که گالان فهرست کرده بود. پردازندهٔ نسخهٔ ۱۴۹۱A پس از آوردن این سلسله داستانها که عنوانهایی همانند با فهرست گالان دارند، داستانهای متفرقهٔ دیگری، از جمله داستانهای اقتباسی طولانی‌ای از حلقه‌های داستانی مستقل دیگر را بر مجموعه افزوده است، مانند سرگذشتهایی که در داستان «عُمَر النُعمان» آمده و از لشکرکشی‌هایی علیه صلیبیان فرانکی بازمی‌گویند؛ و کلیله و دمنهٔ ابن‌مقفع، مجموعه داستانی از زبان جانوران که الهام‌بخش آن منابع پهلوی عهد ساسانی بوده است. زوتنبرگ سپس فهرست مندرجات متن ترکی قرن یازدهمی هـ./هفدهمی م. الف لیله یعنی دست‌نویس BN۳۵۶ (کتابخانهٔ ملّی پاریس) را می‌آورد که تقریباً با بازگویی داستانهای موجود در گالان شروع می‌شود و سپس با گزیده‌ای از افسانه‌های پراکندهٔ دیگر که باز مانند دست‌نویس ۱۴۹۱A از حلقه‌های داستانی گرفته شده‌اند ادامه پیدا می‌کند. بعضی از این داستانها در بخش دوم BN۳۵۶ همانها هستند که در ۱۴۹۱A هم آمده‌اند (مانند حکایت «عمر النعمان»)، اما

داستانهای دیگر کلاً از منابع مستقل متفاوتی هستند، مانند داستان «سندباد بحری». زوتنبرگ بر پایهٔ چنین شواهدی استنتاج کرد که تا قرن یازدهم هـ./هفدهم م. این گرایش در میان پردازندگان وجود داشته است که با اقتباس از حلقه‌های داستانی دیگر بر «هستهٔ اصلی» داستانهای الف لیله بیفزایند. اما در قرن یازدهم هـ./هفدهم م. این داستانهای تکمیلی از مجموعه‌ای به مجموعهٔ دیگر فرق می‌کند. از این رو، یک متن ثابت قطعی از الف لیله هنوز وجود ندارد.[۱۸]

دانکن بلک مک‌دانلد که مانند زوتنبرگ تحقیقات خود را بر تطور داستانهایی متمرکز ساخته است که الف لیله را به وجود آورده‌اند، نظریه‌پردازی زوتنبرگ را با اثبات این امر تکمیل می‌کند که نسخهٔ گالان نمایانندهٔ اوج تحوّل الف لیله از زمان ساسانیان تا روزگار مملوکان بوده است. بنابر عقیدهٔ او، هزار افسانهٔ کهن ایرانی به احتمال قوی در قرن دوم هـ./هشتم م. به عربی ترجمه شده است. این ترجمهٔ عربی در دورهٔ عباسیان اصلاح و تکمیل شد و داستانهای اضافی دیگری که ریشه‌های عربی داشتند بدان افزوده شد؛ و دست‌نویس گالان فرزند قرن هشتمی هـ./چهاردهمی م. این ملغمهٔ فارسی-عربی است. مجموعه داستانهای مندرج در دست‌نویس گالان به نوبهٔ خود نقطهٔ آغاز مجموعه داستانهای بعدی مانند نسخه‌های BN۱۴۹۱A و BN۳۵۶ بوده‌اند که توصیف کردیم. به این ترتیب نسخهٔ خطی گالان «منبع اولیهٔ» داستانهایی است که زوتنبرگ آنها را دستمایهٔ مشترک دست‌نویس‌های گسترش‌یافته و فربه‌شدهٔ قرون یازدهم و دوازدهم هـ./هفدهم و هجدهم م. می‌پنداشت.[۱۹]

من پیش از این خاطرنشان کردم که نسخه‌پردازان همین دورهٔ اخیر سعی کردند بر الف لیله آن‌قدر بیفزایند که آن را به ۱۰۰۱ شب برسانند و برای رسیدن به این هدف داستانهایی را از منابع مختلف گرفتند و بر آن افزودند. این متون فربه‌شده (به استثنای «هستهٔ» آنها

که از خانوادهٔ دست‌نویس‌هایی گرفته شده بود که گالان آنها را مشخص کرده بود) از نسخه‌ای به نسخهٔ دیگر متفاوت بود و تا اواخر قرن دوازدهم هـ./هجدهم م. به صورت ترکیبی منسجم از افسانه‌ها با ترتیبی ثابت ظاهر نشده بود. در این زمان گروهی از محققان عرب در قاهره به راهنمایی شیخی که نامش برای ما آشکار نیست، به تحریر جدیدی از الف لیله دست زدند. این تحریر جدید نیز مانند دست‌نویس‌های BN ۱۴۹۱A و BN ۳۵۶ از دست‌نویس گالان به عنوان حلقه‌های داستانی آغازین خود پیروی کرد، اما برخلاف متون پیشین با افزودن داستانهای دیگر مجموع شبهای آن را به ۱۰۰۱ شب رساند. زوتنبرگ این تحریر اواخر قرن دوازدهم هـ./هجدهم م. قاهره‌ای را «تحریر جدید مصری» خواند و از زمان او این متن به نام «تحریر مصری زوتنبرگ» یا «زِر» (ZER) نامیده می‌شود. زوتنبرگ از ده دوازده دست‌نویس در کتابخانه‌های اروپایی یاد کرد که مستقیماً از این تحریر اواخر قرن دوازدهم هـ./هجدهم م. مشتق شده بودند و معروفترین آنها متن ویراستهٔ عربی شبها در قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م. در بولاق (از این پس، چاپ بولاق) و متن ویراستهٔ مک‌ناتن (از این پس، چاپ مک‌ناتن؛ چاپ کلکتهٔ II نیز به آن گفته می‌شود) است. متن بولاق در ۱۸۳۵ در قاهره چاپ شد و متن مک‌ناتن طی سالهای ۱۸۴۲ـ۱۸۳۹ در کلکته انتشار یافت. از آنجا که این متنها مبتنی بر «تحریر مصری زوتنبرگ» بودند نه نسخهٔ گالان به تنهایی، در چاپ بولاق و کلکتهٔ II داستانهای فراوانی هست که در چاپ لیدنِ ویراستهٔ محسن مهدی یا در دست‌نویس قرن هشتمی هـ./چهاردهمی م. که متن مهدی بر آن مبتنی است، وجود ندارد. از آنجا که چاپهای بولاق و کلکتهٔ II الهام‌بخش اکثر ترجمه‌های اروپایی الف لیله در قرن نوزدهم و بیستم بوده‌اند، و به علّت آنکه بیشتر ویرایشهای عربی براساس چاپ بولاق تجدید چاپ

می‌شوند، این نسخهٔ شبها که نمایانندهٔ «تحریر مصری زوتنبرگ» است نزد جماعت کتابخوان امروزی معروفتر و آشناتر است.[۲۰]

تحقیقات محسن مهدی حتی به شناخت و فهم متوازن‌تری از تاریخ شبها منجر شده است. وی اثبات می‌کند که دو شاخه یا دو خانوادهٔ عمده از الف لیله وجود دارد: شاخهٔ سوری (شامی) و مصری. نسخهٔ قرن هشتمی ه./چهاردهمی م. گالان متعلق به شاخهٔ سوری است؛ حال آنکه «تحریر مصری زوتنبرگ» یعنی ZER (که متن بولاق و کلکتهٔ II ــ مک‌ناتن ــ از آن نشئت گرفته‌اند) از اخلاف متأخر سنّت نسخه‌نویسی مصری است (از این رو از متنهای ویراستهٔ مک‌ناتن و بولاق به عنوان تحریرهای مصری یاد می‌شود، هرچند متن مک‌ناتن در هند چاپ شده است). هر دو شاخهٔ مصری و سوری در نهایت از یک منبع مشترک قدیمی اوایل سده‌های میانه گرفته شده‌اند و این اشتقاق از منبع مشترک تمام مشابهتهایی را که این دو سنّت با هم دارند کاملاً توجیه می‌کند.[۲۱]

من به این دلیل دربارهٔ یافته‌های زوتنبرگ بحث کرده‌ام تا بر تمایزی تأکید کنم که وی میان «هستهٔ» اولیهٔ داستانهای الف لیله و افزوده‌های بعدی گذاشته است. این تمایز به ما کمک می‌کند چنین پرسشی را مطرح کنیم که داستانهای افزوده‌شده، از جهت موضوع و مضمون، تا چه حد با داستان چارچوب فراگیر شهرزاد که بر کلّ الف لیله سایه انداخته است ارتباط دارد؟

نخست می‌توانیم با بررسی ۲۸۲ شبی شروع کنیم که نسخهٔ گالان را شکل می‌دهند. در اولین یا بیرونی‌ترین قصه می‌بینیم که سلطان شهریار با فریبکاری و خیانت زن اولش برانگیخته می‌شود. این امر باعث می‌شود پادشاه هر شب زنی را پس از زن دیگر بکشد؛ و شهرزاد بر آن می‌شود با گفتن قصه‌هایی که نقش خونبهایش را داشتند جلو این اجحاف و خونریزی را بگیرد. با به خاطر داشتن این

امر، بسیار آموزنده است که نگاهی به داستانهای دیگر نسخهٔ گالان بیندازیم. بیشتر حلقه‌های داستانی موجود در این نسخه ــ از جمله حکایت «بازرگان و عفریت»، «صیاد و عفریت»، «حمال با دختران [بغدادی]»، «سه سیب»* و «گوژپشت»** ــ همگی این ویژگی را دارند که می‌خواهند با بیان داستانهایی قتلی را که در شرف وقوع است به تعویق افکنند. به علاوه، بعضی از داستانهایی که در دل حلقه‌های داستانی فوق آمده‌اند مضمونهایی دارند که می‌توان آنها را تفسیر بیشتر عملی دانست که در بیرونی‌ترین داستان یعنی داستان شهرزاد صورت گرفته است. من معتقدم حکایت «شوهر و طوطی»*** (که در درون حکایت «صیاد و عفریت» آمده است) از همین موارد است: شوهر تسلیم هوای نفس می‌شود و پرندهٔ وفاداری را می‌کشد و آن‌گاه بشدت پشیمان می‌شود. اینکه تدوین‌کنندگان الف لیله قصدشان آن بوده است که این حکایتها به مثابه تفسیرهایی بر بیرونی‌ترین چارچوب داستانی عمل کنند به بهترین شکل در حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» آمده است. این حکایت خشونت جسمانی و شکنجه‌های هراسناکی را تصویر می‌کند که به خاطر آن سلطان شهریار ــ که نشسته است و به داستان شهرزاد گوش می‌دهد ــ برای قهرمان داستان که معروض این آزارها قرار گرفته است احساس دردمندی می‌کند.[۲۲]

با وجود پیوندهای مضمونی نزدیکی که بسیاری از داستانهای متن گالان را با داستان چارچوب شهرزاد وحدت می‌بخشند، لزومی

---

* یا «سه به»، در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت غلام دروغگو». ــ م.

** در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت خیاط و احدب و یهودی و مباشر و نصرانی» ــ م.

*** در ترجمهٔ فارسی: «حکایت بازرگان و طوطی». ضمناً این حکایت در ترجمهٔ تسوجی نیامده است، اما در هزار و یک شب چاپ گوتنبرگ، با عنوانی که ذکر کردیم ولی با پیرنگ داستانی متفاوت، آمده است. ــ م.

ندارد تصور کنیم این داستانها از هیچ و صرفاً برای الف لیله خلق شده‌اند. بیشتر (و همگام‌تر با شهادت تاریخی هزار افسانهٔ نخستین) احتمال می‌رود که بسیاری از داستانها، اگر نگوییم بخش اعظم آنها، پیش از پدید آمدن الف لیلهٔ عربی وجود داشته‌اند و برای انضمام به متن عربی شبها جرح و تعدیل یافته و بازگو شده‌اند. در حقیقت، سنت نسخه‌پردازی عربیِ جداگانه‌ای کاملاً مستقل از متن شبها وجود دارد که بسیاری از داستانهایش اکنون جزء الف لیله هستند. حکایتهای «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» (که در الف لیله گالان و ZER وجود دارند)، و نیز «خلیفهٔ دروغین»* و «مدینة النحاس» (شهر مس) (که در ZER وجود دارد اما در گالان نیامده است) از این قبیل هستند. به علاوه، این داستانها حتی بعد از آنکه ضمیمهٔ شبها شده بودند، همچنان در دست‌نویس مجموعه‌های داستانی بی‌ارتباط با الف لیله نقل می‌شده‌اند.[۲۳]

این‌چنین مجموعه‌های داستانی را می‌توان «مشابهات الف لیله» توصیف کرد: آنها معمولاً بی‌عنوان و فاقد داستان چارچوب شهرزاد هستند و به شبهای مختلف هم تقسیم نشده‌اند، اما دربردارندهٔ یک روایت یا بیشتر هستند که در متنهای الف لیله مصری و سوری وجود دارند. اهمیت این داستانهای مشابه، هرجا که چنین دست‌نویس‌هایی از مجموعه داستانها به صورت مستقل وجود دارند، در آن است که به ما این امکان را می‌دهند که دو روایت متمایز از یک داستان را ــ که یکی جزء شبها شده و دیگری مستقل از آن باقی مانده است ــ با هم مقایسه کنیم. تاکنون از این داستانهای مشابه در بررسیهای ادبی شبها خیلی کم استفاده شده است. یکی از دلایل غفلت از این کار آن

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی با نام «حکایت محمد جواهرفروش و دختر یحیی برمکی» آمده است. ــ م.

بوده است که بیشتر این مجموعه‌ها هرگز تاکنون ویرایش یا چاپ نشده‌اند. در فصلهای بعدی این کتاب من هرجا توانسته‌ام ردّ این روایتهای مشابه را پیدا کنم از آنها برای مقایسه با روایتهای آن داستانها به صورتی که در الف لیله آمده است استفاده کرده‌ام. اغلب میان روایت مستقل و روایت الف لیله از یک داستان تفاوتهای اساسی (هم از لحاظ عبارت‌پردازی و هم از لحاظ ساختار داستان) وجود دارد. در چنین مواردی شاید بتوانیم دربارهٔ فرآیندی که تدوین‌کنندگان شبها طی آن داستانی را تغییر دادند تا بتواند در این مجموعه قرار گیرد بصیرتی حاصل کنیم.

وقتی به موضوع وحدت مضمون در آخرین متن ZER برگردیم، بحث مربوط به بن‌مایهٔ خشونت و خونبها دادن با قصه در قدیمی‌ترین داستانهای هستهٔ گالان اهمیّتی حیاتی پیدا می‌کند. به‌طور خلاصه، بر این تأکید می‌کنم که میزان پیوستگی و ارتباطی که داستانی در متن ZER با داستان چارچوب اصلی شهرزاد پیدا می‌کند، در وهلهٔ اوّل منوط به این است که آیا آن داستان در «هستهٔ اصلی» یا هستهٔ الف لیله‌ای که متن گالان نمودار آن است، آمده است یا نه. داستانهای بعداً اضافه‌شده به مجموعهٔ الف لیله بیشتر وقتها فقط به معنایی صوری با داستان شهرزاد ارتباط و پیوستگی دارند؛ این داستانها به تعدادی شبها تقسیم می‌شوند، و هر شب با عباراتی قراردادی شروع می‌شود و خاتمه می‌پذیرد (مثلا «چون قصه بدین‌جا رسید بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فروبست ...»). اما بندرت مضامین این داستانهای انضمامی با داستان چارچوبِ نخستین ارتباط مستقیم دارند. منظور از این سخن آن نیست که این داستانها در خود وحدت موضوعی ندارند. به عنوان مثال، ساختار داستان «شهر مس» (که به نظر نمی‌رسد تا قبل از تدوین متن قرن دوازدهم هـ./هجدهم م. ZER به الف لیله الحاق شده

باشد) خود با یک رشته ملاحظات مضمونی تعریف می‌شود که در همهٔ حکایتهایی که در دل این داستان آمده‌اند و داستانهای فرعی آن شمرده می‌شوند (مانند «قلعهٔ سیاه»، «عفریت زندانی» و حکایت «ملکه تَدمُر» و غیره) انعکاس پیدا می‌کند. چنان‌که در فصل چهارم خواهیم دید، این حکایات کوچک که در چارچوب داستان اصلی آمده‌اند همان مضمون دینداری زاهدانه و سرسپردگی به مشیّت الهی را که در حکایت اصلی آمده است با تأکید بیشتر بازمی‌گویند. به نظر می‌رسد که در افزودن چنین داستانهایی بر الف لیله پردازندگان بعدی در قرن یازدهم و دوازدهم م. / هفدهم و هجدهم م. وحدت مضمونی مآخذ خود را حفظ کرده‌اند.

به‌طور کلّی، من فکر می‌کنم سودمندتر آن است که در پی مضمونهایی باشیم که هریک از حلقه‌های داستانی انضمامی را منفرداً تعریف می‌کنند، نه اینکه بر چیزی اصرار کنیم که نمی‌تواند بیش از یک رابطهٔ ظاهری و سطحی با هستهٔ داستانهای متن گالان و مضمونهای روایی آن باشد.[۲۴]

۱ـ ۲. اجرای شفاهی و زبان ادبی در هزار و یک شب (شبها)

ابن‌الندیم در کتاب الفهرست خود به ما خبر می‌دهد که «ابوعبدالله محمد بن عبدوس الجهشیاری، مؤلف کتاب الوزرا بر آن شد کتابی تألیف کند مشتمل بر هزار افسانه که او از میان داستانهای اعراب، ایرانیان، یونانیان و دیگران برگزیده بود. هر بخش جدا بود و با بخش دیگر ارتباطی نداشت. وی قصه‌سرایان را به حضور خواست، و از آنها بهترین چیزهایی را که می‌دانستند و در آن ماهر بودند فراهم آورد. نیز از کتابهایی که دربارهٔ داستانها و حکایات تألیف شده بود آنچه را که پسندش آمد برگزید. ... به این ترتیب، چهارصد و هشتاد شب فراهم شد که هر شب یک داستان کامل داشت، اما

پیش از آنکه نقشهٔ خود را کامل کند و هزار داستان فراهم آورد، مرگ او را دربربود.»[۲۵]

این اشاره به جهشیاری (وزیر دولت عباسی در قرن چهارم هـ / دهم م.) شمه‌ای از این را که مجموعه‌های داستانی سده‌های میانهٔ عربی چگونه به وجود می‌آمده‌اند برای ما بازمی‌گوید. این مؤلف خاص هم از منابع کتبی و هم از اجرای شفاهیِ قصه‌گویان حرفه‌ای برای گردآوری مجموعهٔ داستانی خود استفاده می‌کرد. هنگام ارزیابی مجموعهٔ الف لیله، باید نفوذ این دو رویهٔ کتبی و شفاهی را مدّ نظر داشته باشیم.

ریچارد هول، محقق انگلیسی که در سال ۱۷۹۷ سخنرانی‌هایش را تحت عنوان نکاتی دربارهٔ سرگرمیهای شبهای عربی منتشر کرد، توصیف سیاحان را دربارهٔ الف لیله ثبت کرده است:

> سرهنگ کاپر مشاهدات خود را هنگام سفر از مصر و صحرای بزرگ به هند این‌گونه بیان می‌کند: «قبل از آنکه کسی دربارهٔ شایستگی این کتابها اظهار نظر کند باید به‌طور عینی شاهد تأثیر این داستانها بر کسانی که آنها را بهتر می‌فهمند بوده باشد. من بارها در صحرا عربها را دیده‌ام که بر گرد آتشی نشسته‌اند، و با چنان توجه عمیق و لذّت فراوانی به این داستانها گوش می‌دهند که خستگی و مرارتی که تا لحظه‌ای پیش آنها را از پای درآورده بود به‌کلی فراموش می‌کنند.[۲۶]

این مشاهدات فریاد ما می‌آورد که داستانهایی که الف لیله را تشکیل می‌دهند، در اصل، سرگرمیهای شبانه‌ای برای خواندن و شنیدن بوده‌اند. بُعد نمایشی و اجرایی شبها در همهٔ دست‌نویس‌هایی که برای ثبت روایتهای مختلف داستانها به کار می‌رفته است بازتاب داشته است. برای قصه‌گویانی که می‌توانسته‌اند این دست‌نویس‌ها را

تدارک ببینند متونی که بعضی یا همهٔ ماجراهای الف لیله را دربر داشتند به مثابه مواد خام و منبع الهام داستانی بوده‌اند. مک‌دانلد در بررسی خود دربارهٔ «تاریخ اولیهٔ شبهای عربی» به دست‌نویس‌هایی از داستان اشاره می‌کند که کتابخانهٔ حرفه‌ای نقالان و قصه‌خوانان را در دمشق تشکیل می‌داده‌اند.[۲۷] لین نیز از خواندن شبها در قاهره در اوایل قرن نوزدهم یاد می‌کند؛ اما همچنین خاطر نشان می‌کند که قیمت یک نسخهٔ کامل الف لیله چنان زیاد بوده است که اغلب نقالان نمی‌توانسته‌اند آن را تهیه کنند. بنابر گفتهٔ لین، عنتریّه (یعنی نقالانی که داستان عنتر، قهرمان عرب، را بازمی‌گفتند) اغلب از متون نوشته‌شدهٔ داستان به عنوان جزئی از اجرا و قصه‌پردازی خود در ملأعام استفاده می‌کردند.[۲۸]

پیتر مولان توجه ما را به عباراتی چون قال الراوی («قصه‌گو گفت») و قال صاحب الحدیث («خداوند داستان گفت») جلب می‌کند که در همهٔ متنهای دست‌نویس شبها آمده‌اند. بنابر توصیف مولان، چنین عباراتی در بافت گفتگو و روایتهایی که آمده‌اند «بی‌قاعده» یا خارج از متن‌اند. وی استدلال می‌کند که موارد کاربرد نامناسب و بی‌قاعدهٔ قال مربوط به عرضهٔ شفاهی داستانهایی است که در دست‌نویس‌های الف لیله ثبت شده‌اند.[۲۹] من در فصلهای بعدی همچنان‌که به تجزیه و تحلیل تک‌تک نسخه‌های عربی الف لیله می‌پردازم جاهایی را که قالَ نابجا و بی‌قاعده به کار رفته است نشان خواهم داد. در متن، عباراتی چون قال صاحب الحدیث بیشتر در نقاط انتقال می‌آیند: قالَ [ی] نابجا اغلب میان قسمت پایانی شعر و قبل از شروع روایت منثور می‌آید؛ یا ممکن است در پایان قصهٔ کوتاهی بیاید که قهرمان دارد آن را در دل داستان بزرگتری بیان می‌کند، و بنابراین واژه بر بازگشت به قصهٔ چارچوب اصلی دلالت دارد. نسخه‌پردازانی که عبارت قال صاحب الحدیث را در متون خود

گنجانیده‌اند، گاهی چنین عبارتی را با حروفی درشت‌تر و بی‌تناسب با متن اصلی نوشته‌اند یا آن را با مرکبی متفاوت از مرکب متن تحریر کرده‌اند. به این ترتیب، می‌توان فرض کرد که قالَ [ی] بی‌قاعده نوعی راهنمای دیداری و نشانهٔ هشداردهنده برای نقال بوده است که با چشم انداختن به آن در روی صفحهٔ کتاب می‌فهمیده است که حالا باید لحن صدا و حالت قصه‌گویی خود را تغییر دهد.[۳۰]

متن الف لیله گاه‌وبی‌گاه به صورتی به اصل شفاهی خود اشاره می‌کند، چنان‌که در بند زیر در داستان «مریم زنّاریه» (مریم نصرانیه) آمده است:

> و این کنیزک دختر ملک فرنگیان بوده است و بیرون آمدن او از شهرِ پدر حدیث غریب و حکایت عجیب داشته است که ما آن را به ترتیب بازگوییم تا شنوندگان در طرب آیند.*
>
> و قد کان لخروج تلک الجاریه من مدینة ابیها حدیث غریب و امر عجیب نَسوقُها علی الترتیب حتّی یطرب السّامع و یطیب.[۳۱]

عبارت‌بندی این جمله («... ما آن را ... بازگوییم تا شنوندگان به طرب آیند ...») دلالت ضمنی بر حضور نقال و حضار شنونده دارد، نه بر نویسنده و خواننده. کسانی که با ادبیات عرب سده‌های میانه آشنایی دارند می‌دانند به کار بردن سجع (نثر موزون) چیزی است که اغلب مطبوع و دلپسند نقل و سرایش در ملأعام است. عبارت‌بندی مسجّع در متن بالا یادآور آن فضای اجرای شفاهی است که شبها درون آن پرورانده شد.

---

* هزار و یک شب، ترجمهٔ عبداللطیف تسوجی، چاپ دوم، (تهران، هرمس، ۱۳۸۶)، ج ۲، شب ۸۷۸، ص ۲۰۱۳. ــ م.

با این‌همه، نسخه‌های عربی چاپ‌شدهٔ الف لیله بسیار دور از ضبط مستقیم و بدون تغییر زبان عامیانهٔ شفاهی اجراهای نقالی هستند. متنهای بولاق و مک‌ناتن (کلکته II) محصول کار ویراستاران آموزش‌دیدهٔ قرن دوازدهم و سیزدهم هـ/هجدهم و نوزدهم م. هستند که بیشتر آنچه را که در دست‌نویس‌های مأخذ خود داشتند برحسب عربی فُصحیٰ (عربی فصیح) یا عربی ادبی کلاسیک بازنویسی کرده‌اند. آنها تلفظ تک‌تک کلمات را به صورت متعارف درآوردند؛ سیاق کلام را از بیان عامیانه به بیان فاخر تغییر دادند؛ به گفتگوها صورت رسمی دادند تا آثار زبان عامیانه را از آن بزدایند؛ و ساختار دستوری جمله‌ها را چنان تغییر دادند تا با قواعد زبان عربی فصیح ادبی تطابق یابد. حتی دست‌نویس قرن هشتمی هـ/چهاردهمی م. گالان که زبانش بسیار عامیانه‌تر از متن بولاق و مک‌ناتن (کلکته II) است از الگوهای زبان ادبی کلاسیک تأثیر گرفته و با استفاده از ترکیب نحوی ادبی مبالغه‌آمیز و گاه نادرست به عنوان آرایه‌های سخن متن را زینت داده است. در این کار، دست‌نویس گالان دنباله‌رو همان کارهای پردازندگان دورهٔ ایوبیان و مملوکان است که مشخصهٔ آن آثار ادبی‌ای است که نویسندگان می‌کوشیدند با به کار بردن ساختارهای زبان عربی فصیح به تأثیرات بلاغی و خطابی مطلوب برسند. همان‌طور که محسن مهدی خاطرنشان می‌کند، سیاق کلام گالان «زبان سومی» را عرضه می‌دارد که نه عامیانهٔ خالص است و نه ادبی محض، بلکه هم زبان ادبی و هم عامیانه در بیان هر داستان به کار گرفته شده است. پس الف لیله را که این چنین از میان متنهای متعدد ثبت‌شده بیرون آمده است نمی‌توان تنها مجموعه‌ای از قصه‌های عامیانهٔ شفاهی توصیف کرد که به نگارش درآمده است؛ زیرا کتابی ساخته و پرداختهٔ مؤلفانی است که صور مختلف زبان نوشتاری ادبی عربی را به منظور تسخیر

یک سنت روایی شفاهی به کار گرفته‌اند. در ارزیابی داستانهای شبها عقل به ما حکم می‌کند که تعامل نهفته بین زمینه و سابقهٔ اجرای شفاهی و فرآیند تبدیل شدن به یک مجموعهٔ نوشتاری را مسلّم بداریم.[۳۲]

در سراسر بررسی حاضر، من اصطلاح «پردازنده» (redactor) را در بحث نویسندگی هریک از داستانهای الف لیله به کار می‌برم. چنان‌که آندراس هموری خاطرنشان می‌کند:

> «پردازنده» واژهٔ مناسبی است. انشای کتاب [الف لیله] ... ترتیب و تنسیق آن را برای اثرگذاری به ذهن متبادر می‌کند. این را که چند دست در این ترتیب و تنسیق در کار بوده است نمی‌توانیم بدانیم.[۳۳]

هر پردازنده‌ای بدون تردید از خلاقیت شفاهی‌سرایانی سود برده است که داستان را پیش از کتابت، نقل می‌کرده و آن را می‌آراسته‌اند. نیز تحت تأثیر بازبینی‌ای قرار داشته است که کاتبان نسلهای پیش در متن اعمال کرده‌اند. اصطلاح پردازنده دلالت بر آن دارد که شخصی که در پایان زنجیرهٔ این نقل و انتقال شفاهی متنی قرار گرفته مسئول شکل نهایی داستانی است که به صورت نوشتاری در یک دست‌نویس یا متن چاپی به ما رسیده است.

۱ـ ۳. توصیف گزیده‌ای از شیوه‌های داستانپردازی در هزار و یک شب

در این بخش من به توصیف آن دسته از تمهیدات روایی می‌پردازم که پردازندگان در داستانهای بی‌شماری که در الف لیله آمده است به کار برده‌اند. اصطلاحاتی که برای این تمهیدات به کار می‌رود در فصلهای بعدی، آنجا که تک‌تک داستانها را بررسی کرده‌ام، نیز به میان خواهد آمد.

۱ـ۳ـ۱. توصیف تکراری

در این بخش من اشاره‌ها و ارجاعهای مکرر به بعضی اشخاص یا موضوعهایی را گرد آورده‌ام که در نگاه نخست اهمیتی ندارند، ولی بعداً ناگهان در داستان پدیدار می‌شوند. در وهلهٔ اول، توصیف موضوع مورد نظر بی‌اهمیّت جلوه می‌کند و اشاره بدان امری اتفاقی و عادی می‌نماید، اما بعداً طی داستان، آن موضوع دوباره مطرح و ثابت می‌شود که نقش مهمی ایفا می‌کند.

بهترین مثال برای این تمهید را در یکی از رویدادهای آغازین داستان چارچوبِ سلطان‌شهریار و شهرزاد می‌بینیم که در ویرایشِ لیدنِ نسخهٔ گالان آمده است.[۳۴] شاه‌زمان، برادر شهریار، به دیدار برادرش می‌آید، و پردازندهٔ نسخهٔ گالان مهمانسرایی را که شاه‌زمان در آن اقامت می‌گزیند به تفصیل برای ما شرح می‌دهد: این مهمانسرا کاخی است مُشرف به باغی محصور و روبه‌روی سرای دیگری است که حرمسرا و جایگاه زنان است. به علاوه، متن با دقت توضیح می‌دهد که اتاقهای مهمانسرا پنجره‌هایی رو به باغ دارند؛ و بالاخره به ما گفته می‌شود که شاه‌زمان پیوسته آه می‌کشد و می‌نالد که، «محنت هیچ‌کس بیش از محنت من نیست» و اشاره‌اش به زناکاری و خیانت همسرش است که داستان با آن شروع می‌شود. این اشاره‌ها در ابتدا به نظر تصادفی می‌رسند، ولی درواقع، پردازنده این جزئیات ــ سرای زنان، باغ، پنجره‌های مهمانسرا که اتفاقاً مشرف به باغ هستند، و ناله و ندبهٔ شاه‌زمان ــ را برای این شرح می‌دهد که می‌خواهد آمادگی لازم را برای تحوّل بعدی در پیرنگ داستان فراهم کرده باشد. یک روز شاه شهریار به عزم شکار قصر را ترک می‌گوید و شاه زمان، آن‌طور که پردازندهٔ داستان به ما می‌گوید، برحسب اتفاق از پنجرهٔ اتاقش به بیرون نگاه می‌کرده است که ناگهان زن برادر و به دنبالش گروهی از زنان و مردان را می‌بیند که از

حرمسرای مقابل بیرون آمدند و وارد باغ شدند. وی از نشیم پنجره‌اش آنها را می‌بیند که با هم به لهو و لعب می‌پردازند. با دیدن این صحنه شاه‌زمان درمی‌یابد که ناله و زاری او بیهوده است زیرا محنت برادرش کمتر از او نیست.

نمونهٔ دیگری از توصیف تکراری در حکایت «بازرگان و عفریت» چاپ لیدن آمده است.[۳۵] قصه با شرح قهرمانی شروع می‌شود که چند قرص نان و مقداری خرما در خورجین خود می‌گذارد و توشهٔ راه برمی‌دارد و سفر در پیش می‌گیرد. در نظر اوّل توصیف مواد غذایی‌ای که شخصی در سفر تجارتی با خود می‌برد، مطلبی پیش پاافتاده و عادی به نظر می‌آید. اما چنین نیست: در صحنهٔ بعد بازرگان برای رفع خستگی لختی می‌آساید و نان و خرمایش را می‌خورد و هستهٔ خرما را همان‌جا می‌اندازد. بلافاصله جنّی پدیدار می‌شود و مرد را از این آگاه می‌سازد که زندگی‌اش نزدیک است پایان پذیرد: هستهٔ خرمایی که او انداخته بود پسر نامرئی جن را کشته بود، و حالا جن باید او را بکشد.

«چون برآسود، قرص نانی و چند دانهٔ خرما به‌درآورد و بخورد و تخم خرما بینداخت.» لحظه‌ای نگذشته بود که عفریتی با تیغ برکشیده نمودار شد و گفت: «چون تخم خرما بینداختی، بر سینهٔ فرزند من آمد و همان لحظه بی‌جان شد. اکنون تو را به قصاص او بایدم کشت.»

بازرگان بینوا به التماس می‌افتد و طلب بخشایش می‌کند، و این التماسها سرانجام به گفتن یک رشته داستانها به خونبهای پسر عفریت می‌انجامد که مجموعهٔ آنها این حلقهٔ داستانی را به وجود آورده است.

به این ترتیب، در دو مثالی که در بالا ذکر کردیم، اشارهٔ نخستین شیء را در پس‌زمینهٔ صحنه‌ای پایه‌ریزی می‌کند (مانند پنجرهٔ

مُشرف به باغ یا خورجین مملو از نان و خرما)، و سپس آن را برای ظاهر شدن در لحظهٔ مناسب آماده نگه می‌دارد. بنابراین، توصیف تکراری عمدی تأثیری می‌آفریند که ظاهراً حاکی از معمولی بودن آن چیزهاست و به شنونده مجال می‌دهد تا، بعدتر، وقتی آن چیزها دوباره پدیدار می‌شوند و نشان می‌دهند که دارای اهمیت هستند، از این بازشناسی لذت ببرد.

۱ـ۳ـ۲. واژهٔ راهنما

رابرت آلتر در کتاب خود به نام هنر ادبیات کتاب مقدس توضیح می‌دهد که واژهٔ Leitwortstil (سبک واژهٔ راهنما) ساختهٔ مارتین بوبر و فرانتس روزنتسویگ است که آن را در بررسیهای متنی کتاب مقدس به کار برده‌اند. آلتر می‌گوید این اصطلاح دال بر «تکرار هدفمند واژه‌ها» در یک قطعهٔ ادبی است. هر «Leitwort» یا واژهٔ راهنما منفرداً و به‌طور معمول مضمون یا بن‌مایهٔ مهمی را در یک داستانِ مشخص بیان می‌کند و تکرار آن مسجّل می‌کند که آن مضمون بتدریج خود را بر توجه خواننده تحمیل خواهد کرد.[۳۶]

بوبر در مقدمهٔ خود بر ترجمهٔ آلمانی کتاب مقدس، دربارهٔ دستگاه ریشه‌های سه‌حرفی (ثلاثی) در زبان عبری بحث می‌کند و فرصتهایی را که این دستگاه برای تکرار لفظی به نویسنده می‌دهد بررسی می‌کند. وی این فنِ تکرار را Leitwortstil، «سبک واژهٔ راهنما»، می‌نامد و آن را چنین تعریف می‌کند:

> یک واژهٔ راهنما، واژه یا ریشهٔ واژه‌ای است که به‌طور معناداری در متن، در زنجیره‌ای از متنها یا در هیئتی از متنها تکرار می‌شود. با دنبال کردن این تکرارها، می‌شود رمز داستان را گشود یا معنای متن را پیدا کرد. چنان‌که گفتیم، لزومی ندارد

این تکرارها تکرار خود واژه باشد بلکه می‌تواند تکرار ریشه هم باشد؛ درواقع، خودِ تفاوت واژه‌ها می‌تواند پویایی عمل تکرار را شدت بخشد. من این را «پویایی» می‌خوانم زیرا در این شیوه میان ترکیبات اصوات مربوط به هم نوعی حرکت و جنبش پدید می‌آید. اگر انسان تمام متنی را که پیش روی او قطار می‌شود تصور کند، می‌تواند امواجی را که میان واژه‌ها پس و پیش می‌روند، احساس کند.[۳۷]

آنچه در مورد ریشه‌های سه‌حرفی در زبان عبری و کتاب مقدس صادق است، به عقیدهٔ من دربارهٔ زبان عربی و شبهای عربی هم صدق می‌کند. در داستان «شهر مجوسان»* از نسخهٔ مک‌ناتن که داستان کوچکی در دلِ «حکایت بانوی اوّل»** است و آن خود حکایتی است از حلقهٔ قصه‌های «حمال و سه بانوی بغدادی» [حمال با دختران]، می‌توان به کار رفتن واژهٔ راهنما را ملاحظه کرد.[۳۸]

سه خواهر بغداد را ترک می‌گویند و برای تجارت به سفری دریایی می‌روند. کشتی آنها از مسیر خارج می‌شود و چند روزی بدون جهت معینی بر سر امواج می‌رود. نه ناخدا و نه جاشویان نمی‌دانند به کجا می‌روند تا اینکه پس از چند روز سرگردانی ساحل ناشناخته‌ای نمایان می‌شود. دیده‌بان فریاد می‌زند: «خبر خوش! ... من از دور شهری می‌بینم.» و کشتی در بندر پهلو می‌گیرد. ناخدا به شهر می‌رود که خبر برگیرد:

پس ناخدا برخاسته به شهر رفت. پس از اندک زمانی بازگشت و گفت: «برخیزید و به شهر آیید و قدرت خدای تعالی ببینید

---

* در ترجمهٔ فارسی عنوان خاصی ندارد و فقط گفته می‌شود که مردم شهر آتش می‌پرستیدند. ــ م.

** در ترجمهٔ فارسی: «حکایت بانو و دو سگش». ــ م.

که بر سر بندگان خود چه آورده است و از خشم او بپرهیزید! (وَ استعذوا مِن سُختِهِ).» آن‌گاه ما به شهر رفتیم.

هنگامی که من به دروازهٔ شهر رسیدم مردمان را دیدم که چماق به دست داشتند و بر دروازه ایستاده بودند. چون نزدیکتر شدم دیدم که همه مسخ و به سنگ تبدیل شده‌اند (وَ اِذهُم مَسخُوطین وَ قَد صَارُوا اَحْجاراً). آن‌گاه به شهر رفته دیدم که مردم شهر همگی سنگ سیاه شده‌اند (مَسخُوطاً اَحْجاراً سُودان). [در شهر] نه خانه‌ای بود که ساکنانی داشته باشد و نه مردمی که از آتشدانها مواظبت کنند. ما را عجب آمد و آن‌گاه به کوی و برزن درآمدیم.[۳۹]

ادوارد لین در یادداشتی در ترجمهٔ خود از شبها به اهمیّت و معنای ریشهٔ فعلی س ـ خ ـ ط اشاره می‌کند که سه بار در نقل قول بالا آمده است، و می‌نویسد:

لفظ «مسخوط» برای بیان این مفهوم به کار می‌رود که «انسانی بر اثر خشم خداوند به سنگ مبدّل شده باشد» و در مصر معمولاً برای مجسمه‌های قدیمی به کار می‌رفت. از اینجا اعراب با اندیشهٔ شهرهایی که ساکنانش سنگ شده‌اند آشنایی یافته‌اند، شهرهایی مانند آنچه در حکایت بانوی اوّل از سه بانوی بغدادی توصیف شده است.»[۴۰]

لین همچنین در واژه‌نامهٔ عربی ـ انگلیسی خود می‌نویسد که معنای اصلی اسم مفعول مسخوط، «تبدیل شدن یا مسخ شدن ... بر اثر خشم خداوند است.» به علاوه، لین مصدر سُخط را هم ثبت می‌کند و می‌گوید به معنی تغییر شکل یافتن است، مانند تبدیل شدن انسانی به میمون بر اثر سحر، و در زبان عوام بر مجسمه و پیکرهٔ سنگی و غیره اطلاق

می‌شود. ولی در جاهای دیگرِ ترجمهٔ خود این شرح را برای واژه سُخط می‌آورد: «کراهت، ناخوشایندی، نکوهش، ناخشنودی.»[۴۱]

البته واژهٔ مسخوط را می‌توان به معنای کلّی نیز گرفت و به سادگی به «تغییریافته» یا «مسخ‌شده» معنی کرد. برتن در شرحی دربارهٔ این داستان نوشته است مسخوط بیشتر دربارهٔ تغییر شکل یافتن به کار می‌رود، مانند وقتی که انسانی بر اثر افسون به میمون تبدیل شود، و در زبان عامیانه بر مجسمه (از سنگ و غیره) اطلاق می‌گردد. وی در جاهای دیگر ویرایش خود از شبها چنین توضیح می‌دهد: «دگردیسی (غالباً به چیزی هولناک)، به مجسمه‌ای.»[۴۲] اما مفاهیمی که لین برای واژه برمی‌شمارد در نسخهٔ چاپ مک‌ناتن، در گفتهٔ ناخدای کشتی در آغاز قصهٔ «شهر مجوسان»، بروشنی بیان شده است: «تعجّبوا من صنع الله فی خَلقهِ و استعذوا من سُخطه» (از آنچه خداوند بر سر بندگان خود آورده است حیرت کنید و از خشم او بپرهیزید). پردازندهٔ داستان این عبارت را به کار می‌برد تا رابطهٔ معنایی میان سُخط، «خشم خداوند»، و مسخوط، «مسخ‌شده»، را که از ریشهٔ فعلی س ـ خ ـ ط اشتقاق یافته‌اند، منعکس کند. وجود ناموازهٔ سُخْط به واژهٔ مَسخوط مفهوم دینی می‌بخشد؛ و مفهوم ضمنی‌ای که از کنار هم گذاشتن این واژه‌ها حاصل می‌شود آن است که ساکنان شهر بخصوص به خاطر برانگیختن خشم الهی و برای تنبیه، مسخ و به سنگ تبدیل شده‌اند.

عبدالقاهر جرجانی (ف. ۱۰۷۸م.) در کتاب خود به نام دلائل الاعجاز فی القرآن نکته‌ای را در موضوع بافت سخن و معنا ذکر می‌کند که برای بحثی که داریم جالب است. وی می‌گوید:

> با این بیان مقصود ما روشن شد و هیچ‌جای شکی باقی نماند. آشکار است که الفاظ از حیث آنکه مجردند و کلماتی منفردند

مزیتی ندارند، بلکه فضیلت و عدم فضیلت الفاظ به تناسب داشتن معنیِ یک لفظ با لفظ پیش یا پس از خودش ارتباط دارد.[۴۳]

چنان‌که جی. جِی. اچ. فان گلدر در تجزیه و تحلیل خود از اثر جرجانی یادآور شده است، کیفیّات بر واژه‌های منفرد متکی نیستند، بلکه به «هماهنگی شگفت» (اتساق عجیب) آنها در متن وابسته‌اند.[۴۴] یافتهٔ هوشمندانهٔ جرجانی را می‌توان بر «هماهنگی معنایی» موجود در داستانی چون «شهر مجوسان» اطلاق کرد. پردازندهٔ متن مک‌ناتن با قرار دادن عبارت «استعذوا مِن سُخْطِهِ» بلافاصله پیش از جملاتی که شهر تباه‌شده و ساکنان مسخ‌شدهٔ آن را وصف می‌کنند، خواننده را از معنای ریشهٔ مسخوط و دلالت اصلی آن بر خشم خداوند علیه خطاکاران آگاه می‌کند. واژه‌های سُخط و مَسخوط در سراسر چارچوب روایتی این داستان در ارتباط با واژهٔ راهنما تکرار می‌شوند و صبغه‌های اخلاقی حکایت را نمایانتر می‌سازند.

داستان با توصیف پیاده شدن مسافران و ملاحان از کشتی و گشت زدن در میان شهر مرده ادامه می‌یابد. قهرمان داستان خود به تنهایی در میان قصر به گردش می‌پردازد و در آنجا اجساد پادشاه و ملکه را می‌یابد که هر دو به سنگ سیاه مبدل شده‌اند (و هریک با واژهٔ مسخوط توصیف می‌شوند). سرانجام به مرد جوانی برمی‌خورد که فقط اوست که زنده مانده و به سرنوشت بقیهٔ اهالی شهر گرفتار نیامده است. وی سرگذشت شهر را برای قهرمان داستان تعریف می‌کند و می‌گوید همهٔ مردم مجوس بودند و آتش می‌پرستیدند. اما خود وی در نهان مسلمان بود. هر سال هاتفی به شهر می‌آمد و اهالی را از جانب خداوند انذار می‌داد که دست از آتش‌پرستی بردارند و خدای یکتا را بپرستند، اما فایده‌ای نداشت. مرد جوان توضیح می‌دهد:

اما آنها هرگز از راهی که بدان خوی کرده بودند بازنگشتند، تا اینکه بامدادی در سپیده‌دم نفرت و خشم خدای تعالی (المقت و السخط) آنها را فروگرفت و همگی، حتی مرکبها و گله‌های آنها، سنگ سیاه شدند (فَسُخِطوا احجاراً سودان).[۴۵]

چارچوب حکایت «شهر مجوسان» هنگامی پایان می‌یابد که قهرمان داستان به همسفران خود ملحق می‌شود و داستانی را که هم‌اکنون شنیده است به آنها بازمی‌گوید:

من آنچه را دیده بودم به آنها خبر دادم، و داستان مرد جوان و علت مَسخ شهر را (و سبب سخط هذه المدینه) و آنچه را بر سر مردمان آن آمده بود به آنها گفتم، و همه از آن به حیرت درآمدند.[۴۶]

در این حکایت وضعیّت ساکنان شهر (مسخوط، سُخِطوا) در نتیجهٔ خشم خداوند (السُّخط) دانسته می‌شود، و این دو حالت با واژه‌هایی که از ریشهٔ واحد س ـ خ ـ ط هستند، بیان می‌شود. این واژهٔ مضمون‌نما نه تنها بر روابط میان رویدادهای «شهر مجوسان» تأکید می‌کند، بلکه این حکایت کوچک را در ابتدا و انتها مشخص و آن را از داستان و روایت بزرگ پیرامونش متمایز می‌کند.

در حکایتهای دیگر الف لیله آنچه را که می‌توان (با بسط مدلِ بوبر) جمله‌های راهنما خواند مشاهده می‌شود: بندها یا جمله‌هایی که در نقاط مهم در سراسر یک روایت تکرار می‌شوند و مضمون آن را دربردارند. در فصل دوم مشاهده می‌کنیم که چگونه جملهٔ راهنمای «از من درگذر تا خدا از تو درگذرد»* برای ربط دادن حکایتهای فرعی و کوچک به داستان اصلی «صیاد و عفریت» به کار می‌رود.

---

* در ترجمهٔ فارسی: «مرا نکش تا خدا ترا نکشد». ــ م.

جملهٔ «این درس عبرتی است برای عبرت‌گیرندگان» گفتهٔ اخلاقی آشنایی است که اغلب در سراسر شبها وجود دارد؛ اما در «شهر مس» (چنان‌که در فصل چهارم خواهیم دید)، پردازندهٔ قصه به دفعات گونه‌هایی از این اندرز متداول را (که همگی بر گرد واژه‌هایِ راهنمای عَبَرَتْ و اِعْتَبَرَ ساخته شده‌اند) به کار می‌برد تا توجه مخاطب را به علایق درونمایه‌ای که واحدهای داستانی مختلف قصه را به هم می‌پیوندند جلب کند.

۱ـ۳ـ۳. الگوپردازی مضمونی و الگوپردازی صوری

در داستانهایی از الف لیله (مانند آثار داستانی به‌طور عام) که بویژه خوب پرداخته شده‌اند، ساختار داستان طوری است که توجه نیوشندگان را به عناصر روایتی معین بیشتر از عناصر دیگر جلب کند: واژه‌های تکرارشونده، ایما و اشاره‌های مکرر و تجمع عبارتهای وصفی حول موضوعهای معیّن. چنین الگوهایی مستمعان را در گزینش کنشهای خاص و مهم در جریان روایت راهنمایی می‌کنند؛ و همین‌که توجه نیوشنده به این الگوهای شکل‌دهنده به داستان جلب شد، لذت درک و شناسایی را تجربه می‌کند، درک اینکه این همان پیامی است که داستانپرداز ما را به سوی آن هدایت می‌کند؛ این باید همان چیزی باشد که کانون توجه داستان را پدید می‌آورد. خواننده‌ای که بر آن است تا چنین الگوهایی را در داستان کشف کند باید از بررسی باریک‌بینانهٔ حادثهٔ معینی از داستان بپرهیزد، زیرا یک گفتگوی منفرد یا رویداد نامرتبط اگر به تنهایی مطمح نظر قرار گیرد، ممکن است از بافتار کافی برخوردار نباشد تا بتواند مشاهده‌کننده را به معنای ساختاری و اهمیّت آن در داستان رهنمون شود. تأکید مشاهده‌کننده باید بر رویدادی خاص و در ارتباط با بقیهٔ روایت و بر طریقی که رویدادها و دیگر عناصرِ روایت در یک

داستان به هم می‌پیوندند تا یک الگوی ساختاری را پدید آرند باشد.

من در بررسی داستانهای منفرد دو نوع الگوپردازی ساختاری ملاحظه کرده‌ام: الگوپردازی مضمونی و الگوپردازی صوری. مقصود من از الگوپردازی مضمونی توزیع مفاهیم مکررالوقوع و بن‌مایه‌های اخلاقی در میان رویدادهای مختلف و چارچوبهای یک داستان است. در داستانی که استادانه پرداخته شده باشد، الگوپردازی مضمونی می‌تواند چنان نظم یافته باشد که بر برهانی وحدت‌بخش یا اندیشه‌ای اساسی که در رویدادهای متمایز و چارچوبهای روایی مختلف مشترک است تأکید بگذارد.

الگوپردازی مضمونی حکایتهایی را که در دل داستان «صیاد و عفریت» قرار دارند به هم متصل می‌کند. برهان این حلقهٔ روایی را شاید بتوان با بی‌پروایی چنین بیان کرد: اجحاف بر ولی‌نعمت خویش یا یاران صمیمی، حتی اگر عامل آن عدم اعتماد، رشک یا خشم از روی غیرت باشد، ناگزیر به تأسف و پشیمانی می‌انجامد. این مفهوم هم در روایت اصلی «صیاد» و هم روایتهای کوچکتری که در دل آن قرار دارند مانند حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان» و «شوهر حسود و طوطی» آمده است (در فصل دوم دربارهٔ این داستانها بحث خواهم کرد). البته همهٔ این داستانها از لحاظ مضمون به داستان چارچوب بیرونی پیوند خورده‌اند که در آن شهرزاد واقعاً ادیبانه می‌کوشد برای خلاصی از مرگی ستمگرانه به دست شوهری که خود قربانی بی‌اعتمادی و خشم ناشی از حسادت است مفرّی بجوید.

نمونهٔ دیگری از الگوپردازی مضمونی را می‌توان در داستان «شهر مس» یافت که در نگاه اوّل به نظر می‌آید وحدت ساختاری اندکی‌دارد.کنش اصلی که در آن گروهی از مسافران صحرای شمال آفریقا را در جستجوی خمره‌های مسین باستانی درمی‌نوردند، به صورت مستمر با داستانهای فرعی تفسیر و تعبیر می‌شود: قصه بر

کتیبه‌های قصر گمشدهٔ کوش بن شّداد نوشته شده بوده است؛ داستان عفریتی که از هنگام جنگ سلیمان با جنیان زندانی شده بود؛ و مواجهه با ملکهٔ تدمر و مجسمهٔ خودکاری که جسد او را پاسداری می‌کند. اما هریک از این روایتهای کوچک شخصیتی را معرفی می‌کنند که معترف است زمانی مغرورانه از نعمتهای دنیوی بهره‌مند بوده است. بعداً درمی‌یابیم شخصیت مذکور را خداوند از آن مقام رفیع فروافکنده و وادار کرده است اعتراف کند که خداوند تعالی بالاتر و بزرگتر از همهٔ قدرتهای دنیوی و مادّی است. این حکایتهای کوچک در نهایت مضمون روایت اصلی را تقویت می‌کنند، یعنی ثروت و قدرت آدمی را از خدا دور می‌کنند و پارسایی تنها طریق رستگاری است. به این ترتیب، الگوی مضمونی مشهودِ غرور و تکبر، مکافات الهی و تسلیم شدن به ارادهٔ خداوند، این داستانهای متفاوت را که در دل این حکایت گرد آمده‌اند بوضوح وحدت می‌بخشد.

منظور من از الگوپردازی صوری، ساماندهی رویدادها، کنشها و حالتهایی است که اساس یک روایت را به وجود می‌آورند و به داستان شکل می‌دهند؛ وقتی این کار خوب انجام گرفته باشد الگوپردازی صوری به مخاطب رخصت می‌دهد از کشف و پیش‌بینی ساختار پیرنگ داستان به ترتیبی که تحقق می‌پذیرد لذت ببرد. نمونه‌ای از این را می‌توان در «حکایت سه پیر» مشاهده کرد: سه پیرمرد در بیابان به بازرگانی برمی‌خورند که قرار است به دست عفریتی کشته شود که مدعی انتقام گرفتن از اوست (به بخش آغازین این حکایت قبلاً هنگام تحلیل من از رویدادهای داستان «بازرگان و عفریت» برخورده‌ایم). نخست پردازندهٔ داستان با دقت می‌گوید هر یک از این پیران با خود شیء یا چیزی قابل توجه دارد: پیر اوّل غزالی زنجیرشده همراه دارد؛ پیر دوم دو سگ تازی سیاه با خود دارد، و پیرمرد سوم استری به همراه دارد. سپس پیر اوّل به عفریت

نزدیک می‌شود و به او التماس می‌کند که از خون بازرگان درگذرد و می‌گوید اگر تو یک سوم خونبهایی که از این مرد می‌طلبی به من ببخشایی، داستان شگفت‌انگیزی از این غزال زنجیرشده برای تو نقل خواهم کرد. عفریت قبول می‌کند، و شنونده بلافاصله به مقارنتهای الگوهای صوری موجود در این حلقهٔ داستانی پی می‌برد. هر سه پیر به نوبت پیش می‌آیند تا داستان شگفت‌انگیزی دربارهٔ حیوانی که همراه دارند بگویند و مدعی یک سوم خون قصاص بازرگان از عفریت شوند. و این در حقیقت آن چیزی است که اتفاق می‌افتد: بازرگان با نقل سه داستان از سوی این پیران نجات می‌یابد.[۴۷]

نمونهٔ پرداخت‌شده‌تری از الگوپردازی صوری را در حلقهٔ داستانی موسوم به «حکایت گوژپشت»* می‌بینیم.[۴۸] چهار شخصیت ــ سمسار نصرانی، مباشر، طبیب یهودی و خیاط ــ به دربار سلطان فراخوانده می‌شوند و هریک باید حکایتی عجیب و رضایت‌بخش بگویند تا سلطان از کشتن آنها درگذرد. این داستان با مضمونِ خونبها، همهٔ حکایتهای مختلف این حلقه را با داستان چارچوب شهرزاد به هم می‌پیوندد؛ زیرا در آنجا نیز قهرمان داستان حکایتهایی را نقل می‌کند تا مرگ را از خویشتن دور کند. اما الگوپردازی صوری در این حکایت بسیار بیش از اینهاست. چهار شخصیت «حکایت گوژپشت» هریک داستانی را تعریف می‌کنند که در آن با مرد جوانی برخورد کرده‌اند که به شکل اسرارآمیزی معیوب و ناقص‌العضو شده است. راوی هر قصه در برخورد با جوان از او می‌پرسد که چگونه این بلا به او رسیده است، و توضیحی که وی می‌دهد درواقع اساس حکایتی را می‌ریزد که به عنوان خونبها به سلطان عرضه می‌شود.

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت خیاط و احدب و یهودی و مباشر و نصرانی». ــ م.

خیاط آخرین نفر از این چهار تن است که نقل می‌کند چگونه در یک جشن عروسی با مرد جوانی روبه‌رو شد که چلاق شده بود. مرد جوان برای او شرح می‌دهد که چطور این بلا بر سرش آمده و ناقص‌العضو شده است؛ و معلوم می‌شود مسئول این صدمه دلاک پرحرف غیرقابل تحملی بوده است که هم اکنون روی همان سکویی نشسته که خیاط هم نشسته است. همین‌که جوان حکایتش را به پایان می‌رساند، دلاک به اصرار می‌خواهد برای خیاط و دوستانش داستانهایی دربارهٔ خودش و سپس شش حکایت دربارهٔ برادران نگون‌بختش بازگوید. داستانهایی که دلاک بازمی‌گوید، برخلاف چهار حکایت اوّل که در حلقهٔ داستان اصلی «گوژپشت» به عنوان خونبها از سوی سلطان مطالبه شده بودند، به هیچ‌وجه در حکم خونبهایی که خیاط طلب کرده باشد نیستند. علاوه بر این، داستانهای دلاک هیچ‌گونه پیوند درونمایه‌ای یا برهان اخلاقی مشترک که محور اصلی آنها باشد ندارند. هر شش برادر زیان‌دیده و صدمه‌خورده‌اند. بعضی از آنها به خاطر حماقت و خباثت یا حرص و ولع خود سزاوار مجازاتی‌اند که بر سرشان آمده است، حال آنکه بقیه (بویژه برادران سوم و چهارم) ظاهراً قربانی شیادان بداندیش بوده‌اند. اما وجه مشترک این رشته داستانها آن است که هریک بیان می‌کند چگونه یکی از برادران کور یا اخته شده، یا گوش و لب خود را از دست داده است.[۴۹] این الگوی ساختاریِ ناقص‌العضو شدن، هر شش داستان را از جهت صوری به هم می‌پیوندد و به نوبهٔ خود حلقهٔ داستانی دلاک را به عنوان یک کل به «حکایت گوژپشت» پیوند می‌زند که هر چهار داستانِ درونش دربردارندهٔ نمایشی از الگوپردازی صوری نقص‌عضو /چلاقی هستند. به این ترتیب داستانهایی که در حکایت «دلاک و شش برادرش» آمده است نمونه‌ای از یک حلقهٔ روایی است که نبود وحدت در آن در سطح مضمونی با یک الگوپردازی منسجم صوری جبران می‌شود.

۱ـ۳ـ۴. تجسّم نمایشی

من تجسّم نمایشی را به منزلهٔ ارائهٔ یک چیز یا شخص با توصیف فراوان جزئیات یا برگردانِ مقلدانهٔ حالتها، حرکتها و گفتگوها تعریف می‌کنم که به طریقی به صحنهٔ معیّنی جنبهٔ «دیداری» می‌دهد یا آن را در چشم خیال مخاطب نمایان می‌کند. به نظر من، «تجسّم نمایشی» در تقابل با «ارائهٔ اختصاری» است که در آن نویسنده‌ای خلاصه‌وار از چیزی یا رویدادی به خوانندگانش خبر می‌دهد بدون آنکه صحنه را به نمایش بگذارد یا خواننده را ترغیب کند که تصویری مرئی از آن پیش خود بسازد. وِین بوث در کتاب ریطوریقای داستان رمانهای جدید را با تمایزگذاریِ مشابهی میان آنچه وی «نشان دادن» و «گفتن» می‌خواند، تحلیل می‌کند: وقتی نویسنده‌ای چیزی را به خواننده «نشان می‌دهد»، آن را چنان شگفت‌انگیز نمایش می‌دهد تا بتواند بر «شدت توهم واقع‌گرایانهٔ» آن بیفزاید، اما وقتی به خواننده‌اش دربارهٔ چیزی «می‌گوید»، از قدرت پدیدآرندگی خود سود می‌جوید تا رویدادی را چکیده‌وار بیان کند یا دربارهٔ رفتار شخصیتی در داستان قضاوت کند بی‌آنکه با به کار بردن توصیفهای جزئی به رویداد یا شخصی «حضوری» خیالی بدهد.[۵۰]

برای آنکه دریابیم این تمهیدات چگونه عمل می‌کنند، بیایید عبارت‌پردازی دو صحنهٔ مشابه را در دو داستان مختلف الف لیله مقایسه کنیم. این دو داستان مجازات رسمی عبرت‌آموز قطع دست را که باید در مورد قهرمان داستان اجرا شود به تصویر می‌کشند. در صحنه اوّل از داستانِ «عاشقی که تظاهر به دزد بودن می‌کند»،* خالد، والی بصره، با مردانی از یک خانواده مواجه می‌شود که مرد جوان زیبارویی را دستگیر کرده بودند که دزدانه وارد خانهٔ آنها شده

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت جوان کریم». ــ م.

بود. آنها جوان را به دزدی متهم می‌کردند، و جوانِ گرفتار از روی اراده به این گناه اعتراف می‌کرد. به نظر خالد، جوان خوش‌گفتارتر و نجیب‌تر از آن بود که دزد باشد؛ با وجود این، با اصرار جوان به جُرم خود، والی چاره‌ای نداشت جز آنکه فرمان دهد مجازات شرعاً لازم‌الاجرا را دربارهٔ جوان اجرا کنند. اما همچنان مشکوک بود که این جوان به دلایلی حقیقت را پنهان می‌دارد. خالد در خلوت با او به گفتگو پرداخت و نصیحتش کرد که: «چیزی و سخنی بگو که از بریدن دست برهی.» قرار می‌شود صبح دیگر قبل از اجرای حکم، قاضی جوان را استنطاق کند (ما تا آخر داستان نمی‌دانیم که جوان عاشقی است که به خاطر میعادش با دختر صاحبخانه وارد خانه شده است، و اجازه داده است داغ دزدی بر او بزنند تا از بی‌آبرویی دختر جلوگیری کند). صحنهٔ بازجویی و مجازات چنین آمده است:

چون روز برآمد، مردمان از همه‌سو در آن مکان موعود گردآمدند تا شاهد بریدن دست آن جوان باشند؛ و در بصره از مرد و زن هیچ‌کس نماند مگر اینکه به تماشای عقوبت آن پسر به‌درآمدند. امیرخالد نیز با بزرگان بصره وارد گشته بدان مکان درآمدند و قاضی را نیز بخواستند. آنگاه به حاضر آوردن آن پسر بفرمود. در حال، آن پسر را بازوبسته و پای در قید آهنین بیاوردند و هیچ‌کس او را در آن حالت ندید مگر اینکه بدو بگریست و زنان را آواز به گریه و شیون بلند شد. قاضی فرمود زنان را ساکت کردند و آنگاه به آن جوان گفت که خصمهای تو را گمان این است که تو به خانهٔ ایشان داخل گشته‌ای مال ایشان دزدیده‌ای. ولی ای جوان شاید تو به قدر نصاب ندزدیده باشی. آن جوان گفت: «تمامت نصاب دزدیده‌ام.» قاضی گفت: «شاید تو در آن مال شریک باشی.» آن پسر گفت: «لا والله، همه از

مال ایشان بوده است، مرا در او حق نبود.»

پس خالد در خشم شد و خود برخاسته به سوی آن پسر آمد و تازیانه بر او زد و این بیت برخواند:

انسان می‌خواهد خواست او برآورده شود، ولی خداوند مانع می‌آید و آنچه را خود می‌خواهد برآورده می‌سازد.*

آن‌گاه بفرمود تا دست او ببُرند. پس جلاد کاردی از غلاف کشید. آن پسر دست پیش برد و سیّاف کارد بر دست او نهاده همی‌خواست دست او را از ساعد جدا کند که ناگاه دخترکی که جامه‌ای کهنه و چرکین دربر داشت از میان زنان به شتاب هرچه تمامتر بیرون آمد؛ پس فریاد برآورده خود را بر آن پسر بینداخت و نقاب از روی چون قمر یکسو کرد. مردمان آوازها بلند کردند و از حمیّت به حمایت برآمدند. نزدیک شد به سبب این حادثه فتنه‌ای برپا شود.[۵۱] [آن‌گاه دخترک به آواز بلند ندا درداد و گفت: «ایهاالامیر، تو را به خدا سوگند می‌دهم در بریدن دست او شتاب مکن تا این رقعه بخوانی.» پس آن دخترک رقعه به امیرخالد داد. امیرخالد رقعه بگشود و این سه بیت در آن نوشته یافت:

ایا امیر مظفر بدان و آگه باش
که هست عاشق من این جوان پاک‌سرشت
شگفت نیست که از دست بگذرد عمداً
که جاه و مال به سودای من زدست بهشت

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی (همان، جلد اول، شب ۲۹۷، ص ۸۵۱) این بیت آمده است:

گرشوی سفله را نصیحت‌گوی نزد او سهل و سرسری باشد

بـــود نـــه دزد و بـــه دزدی همـی‌کند اقـرار
که فاش کردن سرّ است پیش عاشق زشت]*

به این ترتیب، معشوقه ظاهر می‌شود، شهرت و نام خود را فدا و راز عشقشان را فاش می‌کند تا جوان را از قطع دست نجات دهد.

ما باز به سراغ این عاشق و معشوقه می‌آییم، اما اکنون بیایید بـه دومین صحنهٔ مجازات قطع دست نظری بیفکنیم. این صحنه در داستان «پاداش صدقه دادن»** آمده است. پادشاهی بلهوس فرمان داده بود که از آن پس هرکس در قلمرو او به هر دلیلی صدقه بدهد و فرمان او را نقض کند، دستانش ببرند. در آنچه در پی می‌آید، گدایی که از گرسنگی طاقتش نمانده است به زن قهرمان داستان نزدیک می‌شود و:

آن مرد سائل با زن گفت: «چیزی به من تـصدق کـن.» زن گـفت: «چگونه توانم تصدق کـنم کـه مَـلِک دست مـرا خـواهـد بـرید.» سائل گفت: «بـه خـاطر خـدا صـدقه‌ای بـه مـن ده‌ِکـه گـرسنگی طاقتم ببرده.»

زن چون نام خدای تعالی بشنید، دلش بسوخت و بـدان سـائل رحمت آورد و دو قرص نان به او داد. چون این خـبر بـه سـلطان رسید، زن را طلب فرموده دو دست او ببرید و او را بـه خـانه‌اش بازگردانید.[۵۲]

کوتاه، سنگدلانه و وافی به مقصود.

اما کنار هـم قـرارگـرفتن ایـن دو صـحنه در ایـنجا پـرسشی را برمی‌انگیزد: چرا در صحنهٔ قطع دست در داستان «عاشقی که تظاهر

---

* مطلب اضافه‌شدهٔ درون قلّاب از: همان، هـمان، جـلد اول، شب ۲۹۷، ص ۸۵۱. ــ م.

** در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت زن صدقه‌دهنده». ــ م.

به دزد بودن می‌کند»، «تجسّم نمایشی» به کار گرفته شده است، حال آنکه در صحنهٔ مشابهی در داستان «پاداش صدقه‌دادن»، پردازندهٔ داستان به استفاده از تمهید «ارائهٔ اختصاری» رضایت داده است؟ من معتقدم پاسخ در این است که صحنهٔ مجازات در داستان «عاشقی که ...» اوج داستان است. در سراسر الف لیله فن تجسّم نمایشی بویژه برای صحنه‌هایی کنار گذاشته شده است که قلب یک روایت معیّن را شکل می‌دهند. مورد اخیر چنین موردی است. آنچه در پی ظاهر شدن دختر در ملأعام روی می‌دهد به اختصار و موجز بیان شده است: مجازات جوان اجرا نمی‌شود؛ عشق پسر و دختر برملا می‌شود؛ و خالد از پدر دختر می‌خواهد اجازه دهد آن دو با هم ازدواج کنند. اما پردازنده روی صحنهٔ مجازات درنگ می‌کند: جمعیتی که فریاد و فغان می‌کنند؛ نگاه دلسوزانه و ترحم‌انگیز مردم به جوان که در غل و زنجیر بزحمت راه می‌رود؛ گفتگوی مبسوط قاضی و زندانی؛ و خالد که مأیوسانه همهٔ کوششها را برای نجات پسر فرومی‌گذارد و او را تازیانه می‌زند. همهٔ این جزئیات تصویری برای آن است که از شتاب روایت کاسته شود؛ و ما نمی‌توانیم تا لحظهٔ آخر به هیچ راه‌حلّی بیندیشیم، تا اینکه زن قهرمان داستان درست در لحظه‌ای که جلاد کارد بر دست جوان می‌نهد ظاهر می‌شود. به این ترتیب، شگرد تجسّم نمایشی این توانایی را به داستانپرداز می‌دهد که تِنش صحنه را افزایش دهد و بر تجربهٔ لذتبخش هول و ولای خوانندگانش بیفزاید.

برعکس، صحنهٔ بریدن دست در داستان «پاداش صدقه دادن» ابداً کانون روایت نیست. از این رو صحنهٔ مجازات مختصر عرضه می‌شود زیرا فقط درآمدی بر نقطهٔ اوج و بزنگاه داستان است، جایی که روحیه و انگیزهٔ سخاوتمندانهٔ زن بحق دانسته می‌شود. زن بریده‌دست با آن حال از شهر بیرون و با طفل خردسالش به بیابان

رانده می‌شود. وی حیران و سرگردان می‌رود تا به کنار نهر آبی می‌رسد.

از غایت تشنگی زانوها بر زمین زد که آب بخورد. کودک از دوش او به آب اندر افتاد و زن در کنار نهر نشسته به کودک همی‌گریست، که ناگاه دو مرد بر او بگذشتند و به او گفتند: «تو را گریه از بهر چیست؟»

گفت: «پسر بر دوش داشتم. چون به آب خوردن بنشستم، پسر به آب اندر افتاد.»

آن دو مرد گفتند: «می‌خواهی ما پسرت را از آب بیرون کنیم؟»

زن گفت: «آری.» پس ایشان دعا کردند و هنوز دعای ایشان تمام نشده بود که پسر به سلامت از آب به درآمد و آسیبی بدو نرسیده بود.

آن‌گاه آن دو مرد گفتند: «دوست داری که خدای تعالی دستهای تو را به تو بازگرداند؟»

زن گفت: «آری.» پس ایشان از خدای تعالی خواستند و دستهای او بهتر از آنچه بودند بدو بازگشتند.

پس آن دو مرد گفتند: «می‌دانی ما کیستیم؟»

زن گفت: «تنها خدا می‌داند.»

گفتند: «ما آن دو قرص نانیم که در راه خدا به سائل بدادی و بدان سبب دستهای تو بریده شد. اکنون تو به سلامتِ فرزند و دستهای خود شکر کن.» [۵۳]

پردازنده تجسّم نمایشی را برای صحنه‌ای نگه داشته است که براستی شایستهٔ آن است، و در آنجا داستان مضمونی اخلاقی را به نمایش می‌گذارد که در سراسر این روایت جریان دارد.

حال که بعضی از شگردهای داستانپردازی در شبهای عربی را معرفی کردیم، در فصلهای بعدی گزیده‌ای از حلقه‌های داستانیِ این مجموعه را بررسی خواهم کرد. در هر بررسی افسانه‌هایی را برگزیده‌ام که مشابه الف لیله‌ای آنها نیز در دست است، یا به عبارتی گونه‌هایی از داستانهای الف لیله که در دست‌نویس‌هایی کاملاً بی‌ارتباط با هزار و یک شب یافت می‌شود. فصل دوم به بررسی حکایت «صیاد و عفریت» اختصاص داده شده است. در آنجا دو روایت کاملاً متمایز از داستان را با هم مقابله می‌کنم: یکی متضمن لایه‌بندی پیچیده‌ای از حکایتهای کوچک است که در دل داستان «صیاد و عفریت» آمده‌اند و به لحاظ مضمون با داستان چارچوب اصلی مرتبط هستند؛ دیگری روایت سرراستی است که هیچ چارچوب فرعی ندارد. یک رشته حکایتهای کوتاه دربارهٔ هارون‌الرشید فصل سوم را شکل می‌دهد. در اینجا ماجراجویی‌های خلیفه را که در الف لیلهٔ اصلی وجود دارد با حکایتهایی که در دست‌نویس‌های مشابه شمال آفریقا به ثبت رسیده‌اند مقایسه می‌کنم و می‌بینیم تصویری از شخصیتهای آشنایِ شبها (مانند جعفر برمکی، وزیر هارون‌الرشید؛ ابونواس، شاعر خمریات؛ و خواجه مسرور)، در ماجراهایی متفاوت با آنچه در متنهای چاپ‌شدهٔ لیدن، بولاق و مک‌ناتن آمده است، پدیدار می‌شوند. در فصل چهارم به شیوه‌هایی اشاره می‌کنم که از طریق آنها افسانه‌های سده‌های میانه، شرح وقایع‌نامه‌های تاریخی و شرحهای جغرافی‌نویسان از نو پرداخته شده‌اند تا با هدفهای مضمونیِ تخیلی در روایتهای مختلف چاپ‌شده و چاپ‌نشدهٔ روایتهای «شهر مس» تطبیق کنند.

فصل دوم

صیاد و عفریت/ حلقهٔ داستانی ملکزادهٔ طلسم‌شده

۲ـ۱. مقدمه

با حکایت «صیاد و عفریت» یکی از حلقه‌های داستانی پیچیدهٔ شبهای عربی آغاز می‌شود، حلقه‌ای که در میان چند چارچوب روایتی و سه داستان کوچک رفت و برگشت می‌کند[۱] تا سرانجام در داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» به پایان می‌رسد. درواقع، چنان‌که خواهیم دید، معیار درهم‌تابیدگی این روایتها این است که داستان اوّل تا وقتی آخرین حکایت از این حلقه خاتمه نیافته است پایان نمی‌پذیرد، زیرا تمام شخصیتهایی که در حکایت «صیاد و عفریت» ظاهر شده‌اند دوباره در داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» نیز پدیدار می‌شوند تا این حکایت را به پایانی مسرّت‌انگیز برسانند. در این فصل، چارچوب داستانهای اصلی و فرعی این حلقه را به ترتیب بررسی و پیرنگ هر داستان را تلخیص می‌کنم و توجه را به ترفندها و شیوه‌هایِ برجستهٔ هر روایت جلب می‌کنم. اما هر داستان به نحوی تجزیه و تحلیل می‌شود که راه را برای بحث موسّع دیگر فراهم می‌کند. من با بررسی رابطهٔ حکایتها با یکدیگر کوشیده‌ام مشخص کنم که آیا روایتهای منفرد در داستان «صیاد ـ ملکزادهٔ طلسم‌شده» به مضمون فراختری که مایهٔ وحدت کلّ داستان شود کمک می‌کنند یا نه. در موضوع وحدت مضمونی به تحقیق و بررسی میلمن پاری و آلبرت لرد استناد می‌ورزم که در

کتاب لرد به نام سرایندهٔ داستانها تلخیص شده است.[۲]

پاری و لرد در تجزیه و تحلیل حماسه‌های هومر عبارتهای بی‌شماری ــ شامل صفات هنری در توصیف پهلوانان، گروه‌بندی ثابت کلمات برای نشان دادن صحنه‌های جنگهای مکرر، سلاحها، مهمانیها و غیره ــ را نشان داده‌اند که واژگان شعری خاصی را در ایلیاد و اودیسه به وجود می‌آوردند.[۳] این عبارتهای تکرارشونده «کلیشه‌ها» (formulae)ی کلامی‌ای را شکل می‌دادند که از لحاظ وزن برای بحر شش‌رکنی یونانی با ضرب آغاز سه‌هجایی، که حماسه‌های یونانی در هنگام اجرایِ شفاهی بدان وزن خوانده می‌شدند، مناسب بود. این «کلیشه‌ها» را شواهدی بر سنّت دیرینهٔ از برخوانی می‌دانند که حماسه‌های یونانی از آن برآمده‌اند. می‌توانیم مجسّم کنیم که خنیاگران یونانی در دنیای اژهٔ باستان از درباری به دربار دیگر سفر می‌کردند و اشعار حماسی می‌خواندند و از این کلیشه‌های سنتی که می‌توانستند آنها را هنگام اجرای منظومه‌ای در برابر شنوندگان معین به کار برند به عنوان مصالح آماده و پرداختهٔ شفاهی استفاده می‌کردند. این کلیشه‌های شفاهی مصالح ساختمان لفظی سراینده بودند. خلاقیّت او در این نبود که کلیشه‌های جدیدی بسازد، بلکه در این بود که چگونه عبارتهای سنتی را تنظیم کند که صحنهٔ مورد نظر را به مخاطبان منتقل سازد.

در میان نکاتی که در این فصل درباره‌شان استدلال خواهم کرد، یکی این است که نظامی از کلیشه‌ها در شبهای عربی نیز در کار است که بیشتر در سطح داستان است نه لغتها و عبارتها. پردازندگانی که دست‌نویس‌های عربی را استنساخ می‌کردند و داستانهایی را برای نقل برمی‌گزیدند، مانند سرودسرایان هومری وارثان یک سنت طولانی داستانپردازی بودند. هر پردازنده‌ای اغلب حکایتهایی را آزادانه از دیگر حلقه‌های داستانی کاملاً متفاوت وام می‌گرفت تا

حلقهٔ جدیدی از روایات را برای درج در یک نسخه تألیف کند. من تصور می‌کنم این داستانها «مصالح ساختمانی» پردازنده را تشکیل می‌دادند، و وی آنها را بعضی وقتها عملاً بدون تغییر در ساختار عمارت روایتی خویش جا می‌انداخت. ما خواهیم دید که ظاهراً خلاقیّت در میان پردازندگان شبهای عربی ــ دست‌کم در میان پردازندگان بعدی قرون یازدهم، دوازدهم و سیزدهم م. (قرون هفدهم، هجدهم و نوزدهم م.) ــ اغلب عبارت از تألیف داستانهای جدید نبود (با وجود میراث گرانبارِ روایتهای شفاهیِ قبلاً کتابت‌شده که می‌شد از میان آنها انتخاب کرد، نیاز مبرمی به تألیف یک اثر کاملاً تازه وجود نداشت). بلکه هنر در این بود که پردازنده چگونه داستانهای به‌میراث‌برده را تنظیم کند تا با موضوع اصلی حلقهٔ داستانی‌ای که این حکایتها را در آن مندرج می‌کرد مطابقت داشته باشد.

۲ـ۲. دست‌نویس‌ها

امروز ما از روی دست‌نویس‌های باقیمانده می‌توانیم بگوییم که حکایت «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» در اصل دو داستان مستقل بوده‌اند. دانکن بلک مک‌دانلد[۴] در ۱۹۲۲ دربارهٔ این نکته استدلالی را مطرح کرده است که من هم با آن موافق هستم و بعداً در این فصل به تفصیل درباره‌اش بحث خواهم کرد. در حال حاضر کافی است بگوییم که حکایت «صیاد» ــ به صورتی که اینک در دست ماست ــ تا وقتی داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» تمام نشده است، کاملاً پایان نمی‌یابد. به درستی معلوم نیست این دو حکایت از چه زمانی با هم تلفیق شده‌اند، اما متن چاپ لیدن که قدیمی‌ترین و مفصل‌ترین تحریر بازماندهٔ شبهاست (و قدمتش به نیمهٔ قرن هشتم هـ./چهاردهم م. می‌رسد) این دو حکایت را به صورت یک داستان آورده است.

درواقع، در پنج متنی که در اینجا بررسی شده‌اند، «صیاد» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» دو حکایت ثابتی هستند که یک حلقهٔ داستانی بزرگ را شکل می‌دهند. در هر پنج متن پیرنگ کلّی ثابت باقی می‌ماند، ولی متنها هم در کلام و عبارت‌بندی با یکدیگر متفاوت‌اند (کم یا زیاد بستگی به دست‌نویس دارد)، هم در ترتیب داستان در داستانهای درونی‌ای که «مندرج» در حلقهٔ بزرگترند.

شاید بهتر باشد در اینجا متنهای مورد بررسی و داستانهایی را که در آنها آمده است برشماریم.

قدیمی‌ترین متن که متن لیدن است، پیچیده‌ترین ترتیب جاگیریِ داستانهای درونیِ را دارد. از دلِ داستان «صیاد و عفریت» حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان»* بیرون می‌آید که به نوبهٔ خود به سطح دیگر یعنی «ملک سندباد و وزیرش» می‌رسد و از دل آن نیز حکایت «شوهر حسود و طوطی» (که به «بازرگان و طوطی» هم معروف است) بیرون می‌آید. به این ترتیب، چهار سطح داستانی در متن چاپ لیدن وجود دارد و این بدون محاسبهٔ بیرونی‌ترین چارچوب یعنی داستان شهرزاد است که همهٔ این داستانها را برای سلطان شهریار تعریف می‌کند. چنان‌که خواهیم دید، در تحریر لیدن حتی قصهٔ چارچوب شهرزاد صریحاً و به شیوه‌ای کنجکاوی‌برانگیز به حریم حلقهٔ داستانی «صیاد ـ ملک» کشیده می‌شود. به علاوه، پس از بازگشت از سطح پنجم (یعنی حکایت «شوهر و طوطی») به سطح سوم («ملک یونان و حکیم دوبان»)، وزیرِ یونان قصهٔ دیگری حکایت می‌کند که داستان «ملکزاده و غول»** است.[۵]

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی «ملک یونان و حکیم رویان» آمده است. در هزار و یک شب چاپ گوتنبرگ «وزیر یونان و حکیم رویان» نام دارد. ــ م.

** در ترجمهٔ فارسی تسوجی «حکایت ملکزاده و وزیر» نام دارد. ــ م.

متن چاپ بولاق و مک‌ناتن در عبارت‌پردازی و ترتیب حکایتهای درونی به یکدیگر نزدیک هستند، اما از دو جهت با چاپ لیدن فرق دارند: این دو عبارتهای ادبی کلاسیک به کار برده‌اند، در حالی‌که در همان موارد چاپ لیدن زبان عامیانه به کار برده است؛[۶] دیگر اینکه، این دو چاپ سطح چهارم و پنجم را به صورت چارچوب داستانی واحدی ترکیب کرده‌اند. به این ترتیب، متنهای بولاق و مک‌ناتن ــ درست مانند چاپ لیدن ــ از حکایت «صیاد و عفریت» به حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان» می‌روند، اما در این دو نسخه، داستانی به نام «ملک سندباد و باز او»* به جای «ملک سندباد و وزیرش» و «شوهر حسود و طوطی» آورده شده است**.[۷]

دو روایت دیگری که در این فصل نقل خواهیم کرد از دست‌نویس‌های عربی موجود در کتابخانهٔ ملّی پاریس گرفته شده‌اند. دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۵۱، یک متن قرن دوازدهمی م. / هجدهمی م. و شامل داستانهای عامیانهٔ پراکنده است، از جمله بعضی داستانهای مرتبط با شبهای عربی مانند حکایت «شهر مس».[۸] در صفحهٔ عنوان این نسخه چنین آمده است: «این کتاب مجموعه‌ای از داستانهاست، شامل حکایاتی بزرگ، کامل و تمام. الحمدلله.» به علاوه، صفحهٔ عنوان مُهرکتابخانه را که تاج شاهی فرانسه است نشان می‌دهد و یادداشتی از یک خواننده را که می‌گوید: «رحمت خداوند بر صاحب آن، یوسف الستیِ عطار که آن را وارسی کرد.» تاریخی که به دنبال این اسم آمده است سخت خوانده می‌شود، اما سند تحصیل کتابِ کتابخانهٔ ملی پاریس این یادداشت را

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت ملک‌سندباد». ــ م.

** در ترجمهٔ انگلیسیِ چاپ لیدن داستانی به نام «ملک‌سندباد و وزیرش» وجود ندارد، بلکه داستانی با نام «ملکزاده و غول» آمده است. ــ م.

دربارهٔ یادداشت خواننده در صفحهٔ عنوان دارد: «عطار در سال ۱۱۵۱ هـ.ق.ـ۱۷۳۸ م.».

سند کتابخانه همچنین نشان می‌دهد که نسخهٔ کتاب را شخصی به نام م. العجمی در ۱۷۷۵ میلادی فروخته است و اینکه نسخه اصل مصری دارد.[۹]

دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۵۵ نیز مجموعه‌ای قرن هجدهمی م. (دوازدهم هـ.) از داستانهای عامیانه است و یادداشت کتابخانه آشکار می‌کند که آن نیز از مصر آمده است. از قرار معلوم اسلین دو شرویل ابتدای قرن نوزدهم هنگامی که در مقام کنسول فرانسه در قاهره خدمت می‌کرده است تعدادی دست‌نویس عربی را خریداری کرده بوده که یکی از آنها همین نسخهٔ مذکور است. در روایت ۳۶۶۵ حلقهٔ داستانی «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده»[۱۰]، مقدم بر دعای بسمله[۱۱] این گفته آمده است: «این داستانِ صیاد، ماهیهای رنگین و عفریت و پادشاه است و آنچه برای آنها از عجایب اتفاق افتاد به روایتی کامل.» این خلاصه نشان می‌دهد که دست‌کم نسخه‌پرداز قرن هجدهمی این افسانه، حکایت «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» را داستانی یکپارچه تلقی کرده است نه واحدهایِ روایتی جداگانه.

با آنکه نسخه‌های پاریس از لحاظ عبارت‌پردازی با یکدیگر متفاوت هستند، در روند کلی رویدادها با سه نسخه‌ای که پیشتر ذکر کردیم موافقت دارند ــ به استثنای یک مورد مهم، یعنی ترتیب چارچوب حکایتهای درونی. در ادامه این تفاوتهای ساختاری را با تفصیل بیشتر بررسی خواهیم کرد. همچنین باید خاطرنشان کرد که هیچ‌یک از تحریرهای پاریسی [مجموعهٔ قصه‌ها] برعکسِ متنهای مصری (بولاق و مک‌ناتن) و سوری (لیدن) به شبها تقسیم نشده‌اند.

اکنون که هر پنج متن را معرفی کردیم، به پیرنگ این حلقهٔ داستانی می‌پردازیم؛ و از «صیاد و عفریت» آغاز می‌کنیم.

۲ـ۳. صیاد و عفریت

داستان با معرفی قهرمان آن آغاز می‌شود که صیادی سالخورده و بی‌بضاعت است. گفته می‌شود زن و چند فرزند دارد و با اینکه تا پایان حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» از فرزندان او نامی به میان نمی‌آید اما نشان می‌دهند که نقش مهم خود را دارند.

عادت مرد ماهیگیر آن است که معیشت خود را هر روز با رفتن به ساحل دریا و فقط و فقط چهار بار تور انداختن، نه کمتر و نه بیشتر، به دست آورد.[۱۲] این گفتار مقدماتی همان الگوپردازی صوری برای صحنه‌ای است که در پی می‌آید. یک روز صیاد در ساحل سه بار تور می‌اندازد و هر بار تورش به نحو حیرت‌انگیزی ماهی ندارد؛ هر بار تورش با شیئی سنگین که امیدوارکننده می‌نماید گرانبار می‌شود ولی چون بیرون کشیده می‌شود معلوم می‌شود که، به ترتیب، یک بار جسد یک خر، یک بار توده‌ای استخوان و کوزهٔ آبی پر از شن و ماسه و یک بار هم مقداری سفال‌پاره و سنگ در آن است. در این هنگام صیاد که خشمگین شده است به سوی خدا ناله برمی‌آورد. متن لیدن و دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس کاملترین روایت پیر ماهیگیر را دربردارند. نسخهٔ پاریس چنین است:

> صیاد از خشم و کم‌بختی خویش بگریست. سپس سر به سوی آسمان بلند کرد ــ و در این هنگام تقریباً ظهر شده بود ــ و گفت: «خدایا تو می‌دانی که من جز چهار بار تور به دریا نمی‌اندازم. اکنون سه بار تور انداخته‌ام و تنها این بار مانده است. پس ای خدایی که دریا را مطیع موسی ساختی، اکنون آن را فرمانبردار من کن.» آن‌گاه تورش را تنظیم کرد و به دریا بینداخت.[۱۳]

عظمت اشارهٔ ماهیگیر به حادثهٔ قرآنی حضرت موسی[۱۴] تضاد خنده‌آوری با دستاوردهای تا آن زمانِ قهرمان دارد. اما آنچه که باید با اهمیت بیشتری مورد توجه قرار گیرد الگوپردازی صوری‌ای است که این صحنه را تعیّن می‌بخشد و توجه خواننده را جلب می‌کند: تاکنون دوبار به ما گفته شده است که صیاد هر روز فقط چهار بار تور می‌اندازد؛ و دعا و استغاثهٔ او به درگاه خداوند به ما می‌گوید باید منتظر تغییری ناگهانی باشیم و انتظار داشته باشیم در این چهارمین و آخرین بار، با انداختن تور چیزی غیرعادی از دریا برون آید.

ما ناامید نمی‌شویم. صیاد پیر در آخرین سعی‌اش خمرهٔ مسین عجیبی را که گردنی باریک و بلند دارد به تور می‌اندازد و می‌بیند دهانهٔ آن با سرب مسدود شده است و مُهر حضرت سلیمان دارد.[۱۵] این اولین آگاه‌باش ما از این است که در کوزه چه باید نهفته باشد؛ زیرا در مجموعه‌های داستانی سده‌های میانه مانند قصص‌الانبیا[ی] ثعالبی و در آیاتی چند از قرآن نام حضرت سلیمان قرین است با تسخیر و زندانی کردن جِنها.[۱۶]

صیاد شادمان می‌شود. نخست فکر می‌کند که می‌تواند این خمرهٔ مسین را در بازار مس‌فروشان به بهای دو پیمانه گندم بفروشد. اما کوزه را که تکان می‌دهد، احساس می‌کند سنگین است، و چنان می‌نماید که پُر است؛ در این هنگام، حس کنجکاوی بر قهرمان ما غلبه می‌کند. در متن بولاق آمده است: «وی با خود گفت: باید آن را بگشایم و ببینم درون آن چیست.» ما خوانندگان نگران می‌شویم؛ احساس وقوع یک بلای غیرمنتظره ما را فرامی‌گیرد.

پردازندهٔ داستان با چیره‌دستی احساس نگرانی ما را کش می‌دهد. برای پیرمرد مدتی طول می‌کشد تا با تکلف سر خمره را بگشاید: کاردی از کمر برمی‌کشد، مُهر سربی سرِ کوزه را می‌شکند،

و تیغهٔ کارد را به دهانهٔ ظرف فرومی‌کند، آن‌گاه آن را روی زمین می‌گذارد. نخست هیچ اتفاقی نمی‌افتد. اما بعد:

> پس از اندکی ستونی از دود بیرون آمد که به آسمان رسید و چهرهٔ زمین را پوشاند. و بر اندازه‌اش افزود و افزود تا دریا را فراگرفت، و تا ابرهای آسمان سر برکشید، و صیاد دیگر خمره را نمی‌دید. سپس، بعد از اندک زمانی دودها به هم پیوست، گرد هم فراز آمد، بشدت تکان خورد، و به صورت یک عفریت درآمد.[۱۷]

تمامی این بند نمونهٔ خوبی از سبک مرحله به مرحله را شکل می‌دهد: هویت آنچه درون کوزه پنهان است افشا نمی‌شود مگر بعد از بیان چند جملهٔ انتظاربرانگیز دربارهٔ دودی که از کوزه برآمده و به نحوی دهشت‌زا آن را از چشم پنهان کرده است؛ سپس در یک جا جمع شده و به شکل عفریتی از نسل جن[۱۸] بیرون آمده است. مطابق آنچه شیوهٔ مرحله به مرحله حکم می‌کند، پردازندهٔ داستان واژهٔ آشکارکنندهٔ عفریت را همان ابتدا به کار نمی‌برد بلکه نخست با یک سلسله توصیفها توجه خواننده را برمی‌انگیزد، و آن‌گاه در پایان می‌گوید که ابر به صورت عفریتی درآمده است.

جنّی که از کوزه بیرون می‌آید ظاهر هراس‌انگیزی دارد؛ صیاد از ترس بر خود می‌لرزد. با وجود این، دیوِ تازه از زندان رهاشده به نحوی رفتار می‌کند که ــ بر پایهٔ شواهدی که از قسمتهای دیگر شبهای عربی به دست می‌آید[۱۹]ــ به نظر می‌رسد از نوع جنیانی است که به فرمان حضرت سلیمان محبوس شده‌اند. عفریت با آنکه از زندانِ کوزه آزاد شده است، آگاه نیست که قرنهای بسیار از زمان به زندان افتادنش به فرمان حضرت سلیمان گذشته است. باورش آن است که سلیمان هنوز زنده است و می‌تواند او را دوباره به زندان

بیفکند. از این رو بلافاصله به حضرت سلیمان پناه می‌جوید و از او رحمت و بخشایش می‌طلبد و وعده می‌دهد که دیگر سر از فرمان او نپیچد و خوش‌رفتار باشد.

لحظهٔ حساسی است: ما درمی‌یابیم که صیاد باید عفریت را به خاطر بقای خود همچنان در جهل باقی بگذارد. اما وی از روی ساده‌لوحیِ وحشتناکی پاسخ می‌دهد: «چه می‌گویی ای عفریت، اکنون ۱۸۰۰ سال است که پیامبر ما حضرت سلیمان درگذشته است.» حماقت از این بیشتر نمی‌شود؛ صیاد بایستی می‌دانست، چنان‌که تمام کسانی که با قرآن آشنایی دارند می‌دانند، که تنها اعتقاد به اینکه حضرت سلیمان هنوز زنده است جنیان طغیانگر را فرمانبردار نگه می‌دارد، زیرا قرآن در شرح درگذشت حضرت سلیمان می‌آورد: «و چون مرگ او را مقرر داشتیم چیزی جز کِرم چوبخواره مرگ او را به آنان نشان نداد، که عصایش را خورد، پس چون [جسدش] درافتاد، جنیان پی بردند که اگر غیب می‌دانستند در آن رنج و عذاب خفت‌بار نمی‌ماندند.»[۲۰] عبارت قرآنی «عذاب خفت‌بار» اشاره به کارهایی است که حضرت سلیمان قهراً جنیان را وامی‌داشت تا آنها را برای او انجام دهند. ثعالبی (ف. ۴۲۷هـ./۱۰۳۶ م.) در قصص‌الانبیا این عبارت قرآنی را با داستان مرگ سلیمان، سلطهٔ او بر جنّیان، و اینکه چگونه آنها مجبور می‌شدند از ترس برای او کار کنند ــ سنگهای گران حمل کنند و قصرها، مجسمه‌ها و عبادتگاه‌ها برایش بسازند ــ تفسیر می‌کند.[۲۱] قرآن و مجموعه‌های دینی به یکسان روشن می‌کنند که تنها ترسی که پیامبر خدا جنّیان را در آن نگهداشته بود، آنها را مطیع و آرام کرده بود.

عفریت همین‌که از صیاد می‌شنود سلیمان مرده است، بلادرنگ توبهٔ خود را پس می‌گیرد. به عوض، بر سر پیرمرد قد برمی‌افرازد و به ناگهان به او امر می‌کند که شادمان باشد. برای لحظه‌ای چنین به

نظر می‌رسد که این عفریت از آن دسته جنّیانی است که هنگام روبه‌رو شدن با انسانهای فانی آرزوهای آنان را برآورده می‌کنند. نمونهٔ بسیار معروف این دسته عفریتها را در حکایت «علاءالدّین و چراغ جادو» می‌بینیم که عفریتهای آزادشده از چراغ جادو و انگشتریها غلام و خدمتگزار احضارکنندگان می‌شوند.[۲۲] نمونهٔ دیگر را در شبهای عربی در داستان «معروفِ پینه‌دوز» می‌یابیم که در آن قهرمان محجوب داستان از دست زن بزن‌بهادرش می‌گریزد که همه‌روزه او را کتک می‌زند و از خانه بیرونش می‌اندازد. در این داستان، معروفْ زیر باران و طوفان به مسجدی نزدیک دروازهٔ قاهره پناه می‌برد:

جامه‌هایش خیس شده بود، از این رو به مسجد عادلیه وارد شد. آنجا را خرابه یافت، و انباری دید که در نداشت. بدان داخل شد تا از باران در امان بماند. همهٔ آنچه که داشت از باران خیس شده بود. اشک از چشمانش روان شد و از مصائب خویش به خشم آمد. با خویشتن گفت: «از دست این روسپی به کجا بگریزم؟ ای پروردگار، از تو مسئلت می‌کنم کسی را به من برسانی که مرا به شهرهای دور رساند، چنان‌که این زن راه بر من نشناسد!»

پس هنگامی که او نشسته و گریان بود، دیوار خرابه بشکافت و شخصی بلندقامت و زشت‌روی [که موی بر اندام از هیبتش راست می‌ایستاد] به درآمد. از او پرسید: «ای مرد، تو را چه روی داده است که امشب مرا مضطرب کردی؟ من دویست سال است که در این مکان ساکنم، کس را ندیدم که بدین مکان داخل شود و آنچه تو کردی بکند! تو مقصود خویش به من بگوی تا حاجتت برآورم که دلم بر تو بسوخت.» [۲۳]

در ابتدا این‌طور به نظر می‌رسد که عفریتِ حکایت «صیاد» همان خلق‌وخوی شفقت‌آمیز جنّیِ یاری‌رسانِ داستان «معروف» را دارد و از این‌رو به صیاد می‌گوید شادمان باشد. اما عفریتِ داستان صیاد از آن نوع جنهایی از آب درمی‌آید که سخنان نیشدار می‌گویند. آنچه در اینجا رخ می‌دهد کاملتر از همه جا در متن چاپ لیدن آمده است:

صیاد چون این بشنید انبساط و شادی‌اش روی داد و گفت: «چه روز خوشی!»

عفریت به او گفت: «از این خبرِ خوش شادمان شو که همین لحظه، به شتاب کشته خواهی شد».

پس صیاد گفت: «برای چنین خبر خوشی جا دارد که تو رحمت خدا را از دست بدهی؟ چرا می‌خواهی مرا بکشی که آزادت کرده‌ام و از قعر دریایت برآورده‌ام و بدین جهانت آورده‌ام؟»

پس عفریت گفت: «چیزی از من بخواه.»

چون چنین گفت، صیاد شادمان شد و گفت: «از تو چه می‌توانم بخواهم؟» عفریت گفت: «بخواه که تو را چگونه بکشم، و به چه طریق می‌خواهی کشته شوی؟»[۲۴]

روشن است که پردازندهٔ حکایت «صیاد» دارد با بن‌مایهٔ خیرخواهی عفریت و برآوردن آرزوها بازی می‌کند و ما با این مضمون در داستانهای دیگری از این نوع آشنا هستیم. اما این عفریت تنها آرزویی را که می‌تواند برآوَرَد، نحوهٔ کشته شدن است. عفریت به‌طور خلاصه تعریف می‌کند بعد از اینکه مدتی طولانی در زندانِ سلیمان محبوس بود، سوگند خورد اولین کسی را که او را برهاند بلافاصله هلاک کند. صیاد به استغاثه می‌گوید: «از من درگذر

تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکُش وِالّا خدای کسی را قدرت و قوّت دهد تا تو را بکشد.»

ما با این جملات بعداً نیز روبه‌رو خواهیم شد و به اهمیّت آن پی خواهیم برد. اکنون فقط می‌توانیم بگوییم پاسخ عفریت تکرار همان سخن است: «آرزو داری چگونه کشته شوی.» صیاد چون هلاک خویش عیان می‌بیند نیرنگی می‌اندیشد تا عفریت را بفریبد. نخست از وی می‌خواهد به پرسشی پاسخ دهد. آن‌گاه می‌گوید: «به حقّ اسم اعظم خداوند که بر نگین انگشتری سلیمان بن داوود نوشته شده است.» عفریت از شنیدن نام خدای تعالی بر خود می‌لرزد و به صیاد فرمان می‌دهد که هرچه زودتر پرسش خود را بیان کند (توجه کنید با آنکه خود حضرت سلیمان هرگز در این داستان ظاهر نمی‌شود، ولی اشارهٔ مکرر به او به وحدت صوری حکایت عفریت کمک می‌کند). سپس صیاد می‌پرسد: «راست بگو، تو با این هیکل بزرگ چطور در این خمره جا گرفته بودی؟» عفریت برای آنکه نشان دهد که براستی در خمره زندانی بوده است، دوباره به خمره برمی‌گردد و فریاد می‌زند: «حالا حرف مرا باور می‌کنی؟ من اینجا هستم در درون خمره، اکنون باور می‌کنی؟»

قهرمان داستان ما فرصت را از دست نمی‌دهد. خم می‌شود و مُهر سلیمان بر سر خمره می‌نهد، و ندا درمی‌دهد: «آرزو داری چگونه کشته شوی؟» و به این طریق جملهٔ ظالمانهٔ عفریت را تکرار می‌کند. سپس با شادمانی خمره را در امتداد ساحل دریا می‌غلتاند و می‌گوید که عفریتِ دوباره در خمره محبوس‌شده را به دریا خواهد افکند، و او تا روز قیامت در آنجا خواهد ماند. عفریت که دوباره زندانی شده است و کاری نمی‌تواند بکند تقاضای ترحم می‌کند. اما صیاد با ترشرویی پاسخ می‌دهد: «نگفتمت از من درگذر تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکش که خدای تو را خواهد کشت؟ اما تو کاری

نکردی جز آنکه مرا فریفتی تا بکشی. پس من نیز به نوبهٔ خود تو را فریفتم.» این دومین بار است که در این داستان جملهٔ «از من درگذر تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکش تا خدای تو را نکشد» تکرار می‌شود، و ما بار دیگر در آنچه در پی می‌آید به آن برمی‌خوریم و به نقش آن به عنوان «جملهٔ راهنما» برای وحدت دادن به چارچوب داستانهای درونی این روایت پی می‌بریم.

عفریت بار دیگر التماس می‌کند که صیاد او را رها کند و وعدهٔ ثروتهای نگفتنی به او می‌دهد. اما باز صیاد تقاضای او را رد می‌کند. در سه نسخهٔ لیدن، بولاق و مک‌ناتن صیاد به عفریت می‌گوید که وضعیّت آنها مانند «ملک یونان و حکیم دوبان» است. عفریت می‌پرسد «داستان آنها چیست؟»؛ و در این نقطه پردازندهٔ داستان در متن سوری و مصری ما را به نخستین داستان در درون چارچوب حکایت «صیاد و عفریت» می‌برد. نخست بیایید این داستانهای درونی را به ترتیبی که در متن لیدن، بولاق و مک‌ناتن آمده‌اند بررسی کنیم، سپس آنها را با دو دست‌نویس پاریس مقایسه خواهیم کرد.

۲ـ۴. ملک یونان و حکیم دوبان

طبق این داستان که صیاد برای شنوندهٔ در خمره زندانی‌شدهٔ خود می‌گوید، یونان نام پادشاه ثروتمندی است که به مرض برص گرفتار آمده است. هیچ‌یک از پزشکان نمی‌توانند او را درمان کنند، هرچند هر روز روغنها و مرهمهای مختلف بر تن او می‌مالند و شربتها و جوشانده‌های گوناگون به او می‌خورانند. سپس روزی غریبه‌ای به شهر ملک یونان می‌آید که دوبان نام دارد (شباهت آوایی خوشایند این دو نام سرنوشت همسانی را برای این دو شخص پیش‌بینی می‌کند که در پایان داستان روشن می‌شود). در حکایت، دوبان حکیم خوانده می‌شود که می‌تواند هم به معنای مرد فرزانه باشد و هم

طبیب. متنهای بولاق، مک‌ناتن و لیدن از همان آغازِ داستان، وی را شخصی با قدرتهای جادویی معرفی می‌کنند که کتابهای بسیار دارد ــ نشانه‌ای دال بر آنکه مرد می‌تواند یک جادوگر و ساحر باشد.[۲۵] کتابهای او به زبانهای باستانی و جدید، فارسی، یونانی، سریانی و عربی نوشته شده‌اند. در اخترشناسی، طب و شناخت گیاهان تبحّر دارد و می‌تواند با دانش خود هم سود برساند و هم زیان. دو نکتهٔ به ظاهر تصادفی در این شرح مقدماتی ــ کتابخانهٔ کتابهای کهن دوبان و ضرر و منفعت بالقوّه مهارتهای پزشکی او ــ بعداً طی داستان به عنوان عناصر مهم داستان رو می‌شوند.

هنوز از وارد شدن حکیم به شهر چیزی نگذشته است که به حضور پادشاه که ناخوش است شرفیاب می‌شود و به او پیشنهادی بزرگ و عجیب می‌دهد و می‌گوید او را معالجه می‌کند بی‌آنکه وی را شربتی بخوراند یا روغنی بر او بمالد. ملک مشتاقانه وعده می‌دهد که «اگر چنین کنی تو را بی‌نیاز گردانم و آنچه آرزو داری برآورم.» حکیم دوبان به منزل خود بازمی‌گردد و چوب چوگانی میان‌تهی را از داروهای سرّی پُر می‌کند و دستهٔ خاصی بر آن می‌گذارد. سپس به خدمت ملک می‌آید و به او دستور می‌دهد چوب چوگان را به دست گیرد و بیرون برود و چوگان بازی کند تا اینکه دستش به وفور عرق کند و در همه حال دستهٔ چوب را محکم نگه دارد. (توجه کنید که این داروی مفید باید به واسطهٔ رطوبت (عرق) دست به بدن ملک یونان نفوذ کند، عملی که بعداً قرینهٔ آن را در فرجام داستان خواهیم دید).

ملک یونان به دستور پزشک عمل می‌کند و اندک زمانی بعد از پایان بازی چوگان می‌بیند که از بیماری برص شفا یافته است. شگفت‌زده می‌شود و فریاد برمی‌آورد که: «این مرد مرا از بیرون جسمم معالجه کرد» (من ظاهر جسدی). هر سه متن این جمله را در اینجا به کار برده‌اند؛ این کلمات بعداً دوباره در این سه متن به عنوان

مثالی از توصیف تکراری ظاهر می‌شوند. ملک یونان به وعدهٔ خود عمل می‌کند. به دوبان مال و ثروت فراوان می‌بخشد و او را در میان درباریان محبوب خود می‌نشاند.

در این نقطه از داستان شخصیت جدیدی وارد حکایت می‌شود، و آن یکی از وزیران ملک است که نامش ذکر نمی‌شود و بر علّو مرتبه یافتن ناگهانی دوبان غبطه می‌خورد. با آنکه عبارتهای سه متن تا حدی متفاوت هستند، هر سه در به کار بردن واژه‌ای از ریشهٔ ح ـ س ـ د در توصیف این وزیر همداستان هستند، و هر سه متن طی سه سطر صور مختلف این ریشه را چهار بار دربارهٔ وزیر به کار می‌برند: حسود (رشک‌برنده)، مجبول علی الحسد (رشک‌برده‌شده، در روایت بولاق)، حاسَدَهُ (مورد حسد واقع‌شده) و به دنبالش یک جملهٔ مسجع به عنوان ضرب المثل: ما خَلا جَسَدٌ مِن حَسَدْ (هیچ‌کس خالی از حسد نیست). وزیر، ملک یونان را کنار می‌کشد و به بهانهٔ علاقه‌مندی به سلامت و امنیّت پادشاه، او را زنهار می‌دهد که دوبان در حقیقت دشمن بدخواه اوست.

عکس‌العمل نخست ملک یونان ارزیابی درست انگیزه‌های وزیر است، و به او می‌گوید: «تو این سخن از روی حسد می‌گویی» (در متن بولاق و مک‌ناتن چنین است). «تصور می‌کنم تو این را به خاطر حسادتت نسبت به او می‌گویی» (بنابر متن چاپ لیدن). در همهٔ متنها واژهٔ حسد تکرار می‌شود.

ملک یونان پس از سرزنش وزیرش برای او داستانی می‌گوید. اما این دومین داستان در چارچوب درونیِ [داستان «صیاد و عفریت»]، تفاوتی مهم دارد با آنچه در دو متن مصری آمده است. بنابراین، من این دو روایت مصری و سوری را جداگانه توصیف می‌کنم و سپس به مقایسهٔ این چارچوبهای روایتی یا «داستان در داستان»ها با یکدیگر می‌پردازم.

۲ـ۵. چارچوبهای درونی حکایت ملک یونان و حکیم دوبان

نسخهٔ لیدن: وزیرِ ملک سندباد / شوهر حسود و طوطی

در متن سوری، ملک یونان، چنان‌که در بالا دیدیم، به وزیرش می‌گوید: «تصور می‌کنم تو این کار را از آن روی می‌کنی که به او حسد می‌بری»، و سپس می‌افزاید: «درست مانند آنچه وزیرِ ملک سندباد برای او حکایت کرد هنگامی که وی می‌خواست پسر خود را بکشد.» این سخن کنجکاوی وزیرِ ملک یونان را برمی‌انگیزد و به لحاظی داستان شهریار را که به سخنان شهرزاد گوش می‌دهد، یا عفریت زندانی را که به قصهٔ صیاد گوش می‌دهد، منعکس می‌کند. وزیر می‌پرسد آن داستان چگونه بوده است: «و وزیر ملک سندباد هنگامی که وی می‌خواست پسر خود را بکشد به او چه گفت؟» ملک یونان شرح می‌دهد که زمانی پادشاهی بود به نام سندباد که می‌خواست پسرش را به خاطر آنکه حاسدی بر او حسد برده بود (من حاسد حسده) بکشد، زیرا شخص بدخواهی عمداً بر آن شده بود میان پدر و پسر بیگانگی ایجاد کند. به تکرار واژه‌ای از ریشهٔ حسد، که دومین داستان در داستان («سندباد») را به داستان در داستان اوّل («حکیم دوبان») مرتبط می‌سازد، توجه داشته باشید.

وزیر سندباد به او زنهار داد که پسرش را نکشد؛ گفت: «کاری مکن که بعداً پشیمان شوی.» (لاتَفْعَل فِعْلاً فیما بَعْدُ تَنَدَمُ عَلَیْه). و برای آنکه نصیحت خود را مؤکد کند، داستان «شوهر حسود و طوطی» را برای او می‌گوید، و به این ترتیب ما به سطح پنجم روایت در این بخش از شبهای عربی فرود می‌آییم (به خاطر داشته باشید که شهرزاد دارد حکایت «صیاد و عفریت» را برای شهریار می‌گوید، که در آن صیاد حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان» را برای عفریت محبوس در خمره تعریف می‌کند، درحالی‌که در این سطح سوم از داستان در داستان، ملک یونان وزیر حسود خود را با گفتن حکایت

«سندباد» سرزنش می‌کند که به نوبهٔ خود به گفتن داستان در داستانِ «شوهر حسود و طوطی» در سطح پنجم می‌انجامد).

در داستانی که وزیرِ سندباد اینک تعریف می‌کند، بازرگانی طوطی‌ای را در قفس به خانه می‌آورد تا هنگامی که در سفر است جاسوسی و او را از کارهای زنش آگاه کند. هنگام غیبت شوهر زن فاسق خود را به خانه می‌آورد، و وقتی بازرگان برمی‌گردد طوطی گزارش کامل کارهای زن را به او می‌دهد. شوهر، زن را کتکی جانانه می‌زند. در غیبت بعدی شوهر از خانه، زن بر آن می‌شود اعتبار طوطیِ خبرچین را از میان ببرد: آن شب زن به کنیزکان خود می‌گوید با آینه‌ها نورهای شدید بر طوطی بتابانند، آب بر روی قفس بپاشند، و دستاسی را درست در زیر قفس بچرخانند. وقتی شوهر برمی‌گردد و از روابط نامشروع زنش در غیبت خود سراغ می‌گیرد، طوطی عذرخواهی می‌کند که به علت رعدوبرق و باران شدید نتوانسته است چیزی ببیند یا بشنود. شوهر خشمگین می‌شود و فریاد می‌زند که دیشب اصلاً طوفان و بارندگی و رعدوبرقی نبوده است، و از شدت عصبانیّت از اینکه طوطی به او دروغ گفته است او را از قفس بیرون می‌آورد و بر زمین می‌زند و می‌کشد. اما بعداً درمی‌یابد که طوطی حقیقتاً راست می‌گفته و از روی صمیمیت می‌کوشیده است به او کمک کند.

در این نقطه، متن سوری مستقیماً ما را از سطح داستان در داستان پنجم به سطح سوم یعنی حکایت «ملک یونان» برمی‌گرداند: «و بازرگان از کشتن طوطی پشیمان شد، و تو ای وزیر که حسد این حکیم در دلت خانه کرده است، می‌خواهی من او را کشته پشیمان شوم، همچنان‌که صاحب طوطی از کشتن آن پشیمان شد؟» (و نَدِمَ عَلَی قَتْلِها و اَنْتَ اَیُّهَا الوَزیر قَد دخَلَکَ الحسد لِهٰذا الرَجُلْ الحَکیمْ وَ تُریدُ اَنْ اَقْتُلَهُ وَ بَعْدَ ذٰلِکَ اَنْدَمُ کما نَدَمَ صاحِبُ الدُرّه لَمّاقَتَلَها).

نقش واژهٔ راهنما را در این داستان در داستانها ملاحظه کنید. لفظ حسد سطح سوم و چهارم را به هم مربوط می‌کند (ملک یونان درمی‌یابد که حسدْ وزیرش را به دشمنی با حکیم دوبان برانگیخته است، همچنان‌که دشمنی حاسدی به بیگانگی میان سندباد و پسرش انجامیده است). سطح چهارم به نوبهٔ خود با واژهٔ راهنمای «نَدَم» (پشیمانی) ارتباط می‌یابد: وزیر سندباد به وی اصرار می‌ورزد کاری نکند که بعداً پشیمان شود، و استدلال خود را با آوردن حکایتی که در آن بازرگان از کشتن پرندهٔ وفادار خود پشیمان می‌شود، اثبات می‌کند. در پایان سطح پنجم، پردازندهٔ متن لیدن با مهارت، موضوعهای داستان در داستانهای سطح چهارم و پنجم را با خلاصه‌ای از زبان ملک یونان از نظر می‌گذراند که هم اکنون آن را نقل کردیم: «و از کشتن آن پشیمان شد ... .» در متن عربی‌ای که در بالا نقل کردیم، اصطلاحهای مضمونی حسد و نَدَم به ترتیب یک‌بار و سه بار در جملهٔ واحدی که خوب ساخته شده است تکرار می‌شوند.

اکنون که از سطح پنجم به سطح سوم آمده‌ایم، به حکایت ملک یونان و حکیم دوبان بازگشته‌ایم. اجازه بدهید ببینیم ویراستاران متنهای بولاق و مک‌ناتن درونی‌ترین داستان در داستانهای خود را چگونه ساخته‌اند، و سپس بار دیگر به حکایت ملک یونان و حکیم دوبان بازگردیم.

۲ـ۶. چارچوبهای درونی حکایت ملک یونان و حکیم دوبان

نسخهٔ مصری: ملک سندباد و شاهین او

این داستان در داستان که ما با آن در متن بولاق و مک‌ناتن روبه‌رو می‌شویم، علی‌رغم وجود نام سندباد، کاملاً متفاوت با روایت متن لیدن است.[۲۶] اشارهٔ مختصر به سندباد و وزیرش در سطح چهارم

هرگز در ویرایشهای مصری نیامده است، همچنان‌که از داستان طوطی هم خبری نیست؛ در عوض، در این چاپها حکایت پادشاهی با شاهینی دست‌آموز آمده است، اما جالب است که همان واژه‌های راهنما یعنی حسد و نَدَم ــ حسادت و پشیمانی ــ در اینجا نیز برای ربط داستان در داستان و روایت بیرونی به کار برده شده‌اند.

مثلاً در نسخه‌های بولاق و مک‌ناتن، پس از آنکه ملک یونان بدگویی وزیرش از حکیم دوبان را ناشی از حسادت می‌داند و آن را سرزنش می‌کند، ما به جملهٔ زیر برمی‌خوریم: «ملک گفت گمان دارم که تو این سخن از رشک بر حکیم گفتی و می‌خواهی من او را کشته پشیمان شوم، بدان‌سان که ملک سندباد از کشتن شاهین پشیمان شد.» [۲۷] وزیر از ملک یونان می‌خواهد داستان را برای او بگوید، و ما درمی‌یابیم که ملک سندباد پادشاهی بوده است نخجیردوست که شاهین خود را هرجا می‌رفته به همراه داشته است. یک روز هنگامی که ملک تنها به شکار رفته بوده است، سخت تشنه می‌شود و می‌بیند آبی هوس‌انگیز قطره‌قطره از درختی فرومی‌چکد. پس طاسی برمی‌گیرد و پر از آب می‌کند و می‌خواهد بخورد که شاهین پر بر طاس می‌زند و آب را می‌ریزد. سندباد خشمگین می‌شود و دوباره و سه‌باره طاس را از آب پر می‌کند، اما هر بار شاهین پر می‌زند و ظرف را واژگون و ملک را از نوشیدن آب منع می‌کند. ملک می‌رنجد و از روی غضب شمشیر برمی‌کشد و پرهای پرندهٔ دست‌آموز خویش را می‌ریزد، و اندک زمانی بعد پرنده می‌میرد. تنها آن زمان ملک متوجه می‌شود که ماری بر فراز درخت بوده است و زهر آن قطره‌قطره در آب می‌چکیده و آن را زهرآگین می‌ساخته است. آن‌گاه ملک «از بریدن پرهای شاهین پشیمان شد.»

۲ـ۷. بازگشت به داستان چارچوب ملک یونان و حکیم دوبان

حکایت وزیر دربارهٔ شاهزاده و غول

در تحریرهای سوری و مصری، پس از آنکه ملک یونان حکایت خود را به پایان می‌رساند، متن بولاق و مکناتن باز در روند داستانی خویش متّفق می‌شوند. در هر سه متنِ چاپ لیدن، بولاق و مکناتن، وزیر اعتراض می‌کند که اتهام وی بر حکیم دوبان صرفاً به خاطر علاقهٔ او به پادشاه است و داستانِ ملک یونان را دربارهٔ حسادت و ندامت («ملک سندباد» / «شوهر حسود و طوطی» ـــ داستان در داستانهای متن سوری؛ «سندباد و شاهین او» در متن مصری) با گفتن حکایت معارضی از سوی خود رد می‌کند، و داستانی که او می‌گوید حکایت «ملکزاده و غول» است*.

وزیر ملک یونان حکایت خود را گستاخانه آغاز می‌کند: اگر ملک باور ندارد که من از روی خیرخواهی رفتار می‌کنم، می‌تواند مرا بکشد، همچنان‌که آن وزیر خیانتکار که ملکزاده را فریفت، کشته شد. سپس داستان وزیرِ ملکی را می‌گوید که هنگام نخجیر مواظبت از ملکزادهٔ جوانی به او سپرده شده بود. وزیر به عوض آنکه وفادارانه در کنار ملکزاده بماند، وی را رخصت داد تا به تنهایی در بیابانی به دنبال شکار برود (وزیر ظاهراً امیدوار بود ملکزاده به سانحه‌ای گرفتار آید). ملکزاده هنگامی که در بیابان سرگردان بوده است با غول کریه‌المنظری روبه‌رو می‌شود ـــ هیولایی که در خرابه‌های دورافتاده و متروک بیابانی سکونت دارد و می‌تواند خود را به شکل دختر زیبایی درآورد و مسافران تنهای بیابانها را بفریبد و هلاک کند. اما ملکزاده با توسل به خداوند و بر زبان راندن نام او از

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی با نام «حکایت وزیر و پسر پادشاه» آمده است. ـــ م.

مهلکهٔ غول می‌رهد، و سپس چون نزد پدر بازمی‌گردد خیانت وزیر را فاش می‌کند، و ملک دستور می‌دهد وزیر را بکشند.

در هر سه متن مورد بررسی ما، وزیرِ ملک یونان بلافاصله مفاد این داستان را بر وضعیّت فعلی اطلاق می‌کند. متن چاپ لیدن چنین آورده است (و متون مصری نیز همین سخنان را با عبارتهایی اندک متفاوت می‌آورند): «تو نیز ای ملک، اگر به گفتهٔ حکیم دوبان دل بنهی، در کشتن تو تدبیری کند و بزودی کشته شوی.» وزیرِ ملک یونان ظاهراً سعی می‌کند از حکایت «ملکزاده و غول» این درس اخلاقی را بگیرد که ملک از روی اشتباه پسر خویش را به دست وزیر خائن سپرد؛ به همین نحو، تو ای ملک یونان، از درباریان معتمدی که فقط به ظاهر به تو کمک می‌کنند باید برحذر باشی. با وجود این، یک نوع ابهام در بطن حکایت وزیر وجود دارد و آن اینکه، وزیر پادشاه را در نقش قهرمان شریر تنبیه‌شده‌ای می‌نمایاند: کلّ این حکایت را می‌توان آگاه‌باش به ملک یونان از کید وزیران خائن و توطئه‌پرداز تفسیر کرد و نه آگاه‌باش از دسیسهٔ طبیب دربار. این امر از تأثیر حکایت «ملکزاده و غول» برای مقصودی که وزیرِ ملک یونان دارد، یعنی مطمئن کردن ملک یونان از وفاداری خود، می‌کاهد.

اما وزیر از کوشش بازنمی‌ایستد و در تعقیب این داستان بلافاصله پیش می‌رود تا ملک یونان را از اندیشهٔ قدرت حکیم بترساند. وی استدلال می‌کند که اگر حکیم دوبان توانسته است تو را از بیرون جسمت شفا دهد و مداوا کند، می‌تواند تو را به همان طریق هر وقت بخواهد بکشد. این عبارت «از بیرون جسمت» («مِن ظاهِرِ جَسَدِکَ» در چاپ لیدن، «مِن ظاهرَ اَلجَسَدْ» در چاپ بولاق و مک‌ناتن)، سخنان پیشین ملک یونان را منعکس می‌کند که از روی شادمانی فریاد کشید: «این مرد مرا از بیرون جسمم معالجه کرد»، اما در اینجا این واژه معنای تهدیدکننده‌ای پیدا می‌کند. با آنکه وزیر از

این امر آگاه نیست، اما زنهار دادن او سرنوشت نهایی ملک را پیشگویی می‌کند.

استدلال و برهان آخر وزیر همراه با داستانی که تعریف کرد، اکنون کاملاً پادشاه وحشت‌زده را قانع می‌کند، چنان‌که خود را به وسوسه‌های وزیر برای کشتن حکیم دوبان می‌سپارد پیش از آنکه حکیم بتواند او را به هلاکت برساند. ملک یونان بی‌درنگ حکیم را به حضور فرامی‌خواند و به او اعلام می‌دارد که قصد کشتن او را دارد. دوبان که شگفت‌زده شده است، بیهوده سعی می‌کند خدمات خود را به یاد پادشاه بیاورد. سرانجام دوبان التماس می‌کند: «ای ملک، از خون من درگذر تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکش، وگرنه خداوند تو را بکشد!» البته این جمله، جملهٔ راهنمای حکایت «صیاد و عفریت» را تداعی می‌کند، و در هر سه متنِ ما، پردازندهٔ داستان این اظهار حکیم را با اشارهٔ صریح به داستانِ اصلی و این گفتهٔ صیاد پی می‌گیرد که در اینجا می‌گوید: «درست همان‌طور که ای عفریت من به تو گفتم، هنگامی که نمی‌خواستی مرا رها کنی، بلکه در عوض می‌خواستی مرا بکشی.» [۲۸]

استغاثهٔ دوبان برای بخشایش در ملک تأثیری نمی‌بخشد. جلاد قدم پیش می‌گذارد، چشمهای دوبان را می‌بندد و شمشیرش را می‌کشد. بار دیگر حکیم فریاد می‌زند: «از من درگذر تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکش تا خدای تو را نکشد ...»، و لحظه‌ای بعد با اعتراضی ابهام‌انگیز ملک را به چالش می‌خواند: «پس این است پاداشی که تو مرا می‌دهی! تو مرا پاداشی می‌دهی که نهنگ داد!»* مانند بسیاری از شخصیتهای قصه‌های شبهای عربی، ملک یونان

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی (همان، جلد اول، صص ۳۳ـ۳۲) آمده است: «که نهنگ صیاد را.» ــ م.

نمی‌تواند مقاومت کند و می‌پرسد: «چون است حکایت نهنگ؟»* دوبان با نیرنگ پاسخ می‌دهد: «ای ملک، در چنین حالتی چگونه توانم حدیث گفت؟ پس تو را به خدای از من درگذر که خدای تعالی از تو درگذرد.» ترفند دوبان نمونه‌ای از «مبارزه با داستان» است که در داستانهای شبها به دفعات به چشم می‌خورد. در این حلقهٔ داستانی، مثلاً، ملک یونان با داستانهای «سندباد و طوطی» به نقشهٔ وزیرش حمله می‌کند و وزیر هم با داستانی معارض، یعنی داستان «ملکزاده و غول» به او پاسخ می‌دهد. همین‌که ملک یونان ترغیب می‌شود طبیب خود را بکشد، دوبان سعی می‌کند از خویشتن با نقل حکایت «نهنگ [و صیاد]» دفاع کند. این دوئل داستانی به صورت استادانه‌تری در قسمتهای دیگر شبها رخ می‌دهد؛ مثلاً در حلقهٔ داستانی معروف به «حیله و مکر زنان» در نسخهٔ برتن که هفت وزیر به ترتیب داستانهایی برای پادشاه می‌گویند و سعی می‌کنند او را از کشتن پسر خویش بازدارند. پس از هر وزیر، کنیزک شاه در مقابل پادشاه ظاهر می‌شود و معارض با داستان آن وزیر، حکایتی نقل می‌کند که چنان طرح شده است که پادشاه را به کشتن پسر ترغیب کند.[۲۹] و البته همهٔ این ترفندها یادآور نیرنگ شهرزاد است که با گفتن قصه، شهریار را ترغیب می‌کند که هر شب کشتن او را به شب دیگر موکول کند.

اما در این مورد نیرنگ مفید واقع نمی‌شود. ملک یونان با قاطعیّت از شنیدن قصهٔ نهنگ امتناع می‌ورزد و به این ترتیب دوبان در جنگ و دوئل داستان شکست می‌خورد و جانش را می‌بازد، اما نه بدون اینکه نقشه‌ای برای انتقام کشیده باشد.

** در ترجمهٔ فارسی تسوجی (همان، ص ۳۳): «چون است حکایت نهنگ با صیاد؟». ــ م.

دوبان چون مرگ خود را حتمی یافت، اجازه خواست مدت کوتاهی به منزلش بازگردد تا بتواند وصیّت‌نامه‌ای بنویسد و ترتیب مراسم کفن و دفن خویش را بدهد. در مقابل این لطف شاهانه، گنجی نایاب، یعنی برگزیده‌ترین کتاب کتابخانه‌اش را که دربردارندهٔ اسرار بی‌شمار است، به پادشاه تقدیم می‌کند. دوبان همچنین می‌گوید که این کتاب خاصیتی جادویی دارد و آن اینکه، چون سر او را در حضور ملک ببُرند، کافی است ملک این کتاب را بگشاید و از نوشته‌های سرّی آن کمی بخواند؛ سرِ بریده به سخن خواهد آمد و هر پرسشی را که ملک بکند پاسخ خواهد داد. پادشاه، بی‌آنکه سوءظنی ببرد، از این امر خوشحال می‌شود و حکیم را به پاسبان می‌سپارد و اجازهٔ رفتنش می‌دهد.

ما خوانندگان طبیعتاً امیدواریم که این تمهید دوبان برای به تأخیر انداختن مرگ ناعادلانه‌اش او را نجات دهد. اما پردازندهٔ داستان نمی‌خواهد که قهرمان داستانش به شیوه‌ای متعارف نجات یابد. در عوض، آنچه برای ما ترتیب داده شده است تکان‌دهنده‌ترین، و از لحاظ ساختاری تقریباً کاملترین، پایان برای هر داستانی از هزار و یک شب است.

حکیم دوبان کتاب در دست در برابر پادشاه می‌ایستد، گَردی مرموز در میان طبقی می‌پاشد و خیلی راحت می‌گوید که وقتی او را کشتند و سر از تنش جدا کردند، سرش را در این طبق بگذارند. سپس حادثهٔ بریده‌شدن سر دوبان، بدون هیچ شرح و تفصیلی، روایت می‌شود: «جلاد شمشیر برکشید و با یک ضربه سر او را جدا کرد و آن را میان طبق گذاشت.»[۳۰] در نظر اوّل، انسان تعجب می‌کند و از خود می‌پرسد که چرا پردازنده رنجی بر خود هموار نکرده و صحنهٔ مرگ قهرمان داستان را نپرداخته است، همچنان‌که در بسیاری از افسانه‌های عامیانه مرگ قهرمان کانون و نقطهٔ اوج

توجه است. دلیلش آن است که بریدن سر دوبان اصلاً کانون حقیقی توجه در داستان نیست. نقطهٔ اوج و بزنگاه داستان هنوز نرسیده است؛ و به آنچه اینک اتفاق می‌افتد، درست برعکس صحنهٔ سر بریدن، با تفصیل زیاد، تجسّمی بلیغ داده می‌شود:

جلاد سر را میان طبق افکند و آن را بر گَردی که در طبق پاشیده شده بود فشرد. خون از جریان بازایستاد. حکیم دوبان چشمها بگشود و گفت «ای ملک، کتاب باز کن.» آن‌گاه پادشاه کتاب بگشود اما اوراق آن را به‌هم‌چسبیده یافت. از این رو، انگشت به دهان برد و آن را با آب دهان خیس کرد. اولین ورق را، و دومین ورق را، و سومین ورق را بگشود؛ اما اوراق از هم گشوده نمی‌شد مگر با زحمت زیاد.[۳۱]

پردازنده دارد ما را سر می‌دواند: ما می‌دانیم که ملک دارد به ورطه‌ای دهشتناک و غیرقابل تصور فرومی‌افتد؛ با وجود این، داستانپرداز هزار و یک شب جزئیات را در این نقطه کش می‌دهد و بر آن می‌افزاید تا هول و ولای خواننده را بیفزاید و لحظهٔ افشاگری را به تأخیر اندازد. اجازه بدهید دنبالهٔ داستان را بخوانیم:

ملک شش ورق بگشود، به کتاب اندر خطی نیافت. گفت: «ای حکیم، خطی در کتاب ندیدم.» حکیم گفت: «ورق چند نیز بگردان.» ملک اوراق همی‌گشود تا اینکه زهری که حکیم در کتاب به کار برده بود بر ملک کارگر آمد.

ما اکنون درمی‌یابیم که دوبان اوراق کتاب را قبلاً به زهر آغشته کرده بوده است؛ در آن حال که پادشاه کنجکاو اوراق سفید کتاب را می‌گردانیده زهر از اوراق به انگشت او و از آنجا به دهانش رسیده و او را از پای درآورده است. به این ترتیب، صحنهٔ واقعی بریده‌شدن

سر دوبان به این علت خلاصه توصیف شده بود که آن صحنه، تنها مقدمه‌ای برای نقطهٔ اوج داستان بود که انتقام‌ستاندن دوبان و مرگ پادشاه بوده است؛ و در این صحنه است که تمهید تجسم نمایشی به کار رفته است. ما اکنون شیوه‌ای را که تعدادی از جزئیات روایی بر این اوج داستانی دلالت می‌کرده‌اند نیز درمی‌یابیم: این گفته که داروهای دوبان می‌توانند هم درمان کنند و هم زیان برسانند؛ اشارهٔ پیشین به کتابخانهٔ او که حاوی کتابهای مرموز است؛ اشاره به درمانها و داروهایی که از بیرون بدن کار می‌کنند («مِن ظٰاهِرِ جَسَدْ»)؛ این واقعیّت که ملک یونان از راه دستش که چوب چوگان را محکم می‌گیرد از مرض برص شفا می‌یابد، و این درمانی است درست قرینهٔ زیانی که از طریق دستش و با تورق اوراق زهرآگین کتاب به او می‌رسد.

به این ترتیب دوبان پس از مردن هم ناظر آن است که انتقامش گرفته شود. سطرهای پایانی داستان چنین است (من اینجا ترجمهٔ متن عربی چاپ لیدن را می‌آورم که بهترین روایت را عرضه می‌دارد):

حکیم دوبان هنگامی که دید ملک یونان بی‌قرار شد و بر اثر دارو به روی خم گشت، این ابیات برخواند و گفت:

هرگونه خواستند حکم راندند، و در حکمرانی مغرور شدند
اما دیر نپایید که قدرتشان دیگر نماند
اگر داد می‌کردند، با آنها داد می‌شد
اما آنها ستم کردند، و لذا ستم دیدند
اینک سرنوشت با همهٔ نحوستها و محنتهایش بر آنها پنجه افکنده است
آنها رفتند و زبان زمانه بر سرشان دراز است که:

این به آن، پس از سرنوشت گله مکنید.*
صاحب حدیث گفت: چون حکیم این ابیات بـه انجـام رسـانید ملک درگذشت. و سر نیز بمرد.[۳۲]

ابیاتی که سر بریده می‌سرایـد («اگـر داد مـی‌کردند بـا آنـها داد می‌شد ...») تکرار دقیق و پیروزمندانـهٔ جملهٔ راهنمایی است کـه بـر سراسر این حلقهٔ داستانی سایه افکنده است: «از من درگذر تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکش تا خدای تو را نکشد.» به دنبال این ابیات، سطور پایانی داستان می‌آید، و سزاوار است یادآور شویم که بویژه در متن لیدن که ترجمهٔ آن را آوردیم، چگونه پردازندهٔ داستان تنشها یا «نابسامانی‌های» بازماندهٔ روایت را (اگر اصطلاح دی. ریختر را در تجزیه و تحلیلش از تمهیدهایِ ختم داسـتان در انـواع مـختلف داستانها به کار بریم)[۳۳] حل می‌کند و به سامان می‌رساند. پادشاه ستمگر به سزایش می‌رسد همان‌طور که دوبان در ابیات پایانی قصه می‌گوید؛ اما تنش دیگر هم که از لحاظ ساختاری به همین انـدازه مهم است حل می‌شود، و آن سرنوشت نهایی حکیم دوبان است. او را سر بریده و از زندگی محروم ساخته‌انـد، امـا سـرِ بـریده سـخن می‌گوید و بر انتقام گرفتن دوبان نظارت می‌کند. دوبانِ سربریده، اما سری که حرف می‌زند، پیش از پایان داستان نه مرده است نه زنده، نه قهرمانی فاتح است نه قربانی‌ای شکست‌خورده. خـاتمهٔ داسـتان این وضع غیرطبیعی را حل می‌کند و مقامی مشـخص و نـهایی بـه حکیم می‌دهد، مقام یک قهرمان مقتول، که البته انتقامش گرفته شده است. همین‌که زهر ملک یونان را می‌کشد، «نـابسامانی» و «عـدم

---

* تسوجی در ترجمهٔ فارسی خود، (همان، جلد اول، ص ۳۴)، مفاد این ابیات را به زیبایی در دو بیت زیر آورده است:

حذر کن ز دود درونهـای ریش — که ریش درون عاقبت سَر کَـند
به هـم بـر مکـن تـا تـوانی دلی — که آهی جهانی به هـم بـر کـند

انسجام» که بر اثر بی‌عدالتی پدید آمده است برطرف می‌شود و سر بریده از سخن بازمی‌ایستد؛ نقش آن در نظارت بر گرفته شدنِ انتقامِ خون دوبان به پایان می‌رسد؛ و بنابراین می‌تواند چنان‌که بایسته است بمیرد. به این ترتیب، جملهٔ پایانی متن لیدن («ملک درگذشت و سر نیز بمرد») یکباره و یکجا دو «نابسامانی» را به سامان می‌رساند، و ما را با این احساس رضایت باقی می‌گذارد که سرنوشت دو قهرمان اصلی داستان به طور قاطع معلوم شده است.[۳۴] یونان و دوبان، که در خوش‌آواییِ نام همتای یکدیگرند، در هلاکت و بیرون رفتن از صحنهٔ روایت نیز مانند یکدیگرند.

حلقهٔ داستان در این سطح به پایان خود رسیده است و ما آماده‌ایم به حکایت «صیاد» و عفریت زندانی که به این داستان گوش می‌کرده است بازگردیم.

۲ـ۸. بازگشت به صیاد و عفریت

با پایان گرفتن کامل حکایت «دوبان»، به داستان «صیاد» برمی‌گردیم و پیرمرد ماهیگیر را می‌بینیم که قصد دارد از این حکایت نکته‌ای اخلاقی به سود شنوندهٔ محبوس در خمرهٔ خود بیرون بکشد:

> ای عفریت، بدان که اگر ملک یونان قصد کشتن حکیم دوبان نمی‌کرد، خدای تعالی او را نمی‌کشت. تو نیز ای عفریت، اگر نمی‌خواستی مرا بکشی خدای تعالی تو را نمی‌کشت.[۳۵]

جملهٔ راهنمای «مرا نکش تا خدای تو را نکشد»، همچون جانوس،* همزمان هم ناظر به داستان در داستانی است که هم‌اکنون آن را به پایان رساندیم و هم داستان در داستان بیرونی‌ای که اینک بدان بازمی‌گردیم.

---

* Janus خدای رومی نگهبان دروازه‌ها که دو چهره داشت. ــ م.

عفریت که مأیوسانه تلاش می‌کند از خمرهٔ مسین بگریزد، فریاد برمی‌آورد: «تو بدکرداری مرا پاداش بد مده و چنان مکن که اُمامه با عاتکه کرد.» صیاد، به شیوه‌ای که اکنون ــ پس از خوگرفتن به قدرت اغواگرانهٔ حکایتهایی که قهرمانان هزار و یک شب[۳۶] می‌گویند ــ می‌توانیم پیش‌بینی کنیم، تسلیم کنجکاوی خود می‌شود و می‌پرسد: «مگر امامه با عاتکه چه کرد؟» و البته عفریت پاسخ می‌دهد: «من چون توانم به زندان اندر حدیث کنم؟ اگر مرا بیرون بیاوری حکایت بازگویم.» بار دیگر قهرمانان داستان با گفتن حکایات به جنگ یکدیگر می‌روند: عفریت می‌تواند دوباره سلطهٔ خود را بازیابد اگر بتواند صیاد را تحریک کند که از او بخواهد قصهٔ امامه و عاتکه را برایش بازگوید.

اما پیرمرد از شنیدن حکایت سر بازمی‌زند. بنابر قاعدهٔ نبردِ داستانی، چنان‌که ما در دنیای خشن هزار و یک شب دیده‌ایم، اکنون عفریت باید نابود شود، زیرا قدرت اغواگرانهٔ داستانش با شکست مواجه شده است. اما در اینجا نجابت انسانی صیاد قدم به میان می‌گذارد. به عوض آنکه عفریت را به دریا بیندازد، سوگند او را به نام خداوند بزرگ مبنی بر اینکه رفتار بدی از او سر نزند، به اضافهٔ این وعده‌اش که او را از مال دنیا بی‌نیاز کند، می‌پذیرد. پس مُهر حضرت سلیمان از سر خُمرهٔ مسین برمی‌دارد و گام پس می‌نهد تا ببیند چه رخ می‌دهد.

اولین واکنش چندان امیدبخش نیست. در حال، دودی از خمره بیرون می‌آید و به آسمان بالا می‌رود و سپس در یک جا جمع می‌شود و عفریتی می‌شود که سر بر آسمان می‌ساید، و صیاد اولین کاری که می‌کند آن است که با لگدی به خمره آن را به دریا می‌افکند. در یک لحظه وحشت خنده‌داری ماهیگیر را فرامی‌گیرد: پیرمرد خود را خیس می‌کند و از شدت ترس این جمله از دهانش

بیرون می‌پرد: «این علامت نیک نبود.» سپس رو به عفریت می‌کند و به او یادآور می‌شود: «همان‌گونه که دوبان به ملک یونان گفت: "مرا مکش تا خداوند تو را نکشد."»[۳۷] و این آخرین باری است که این جمله در حلقهٔ داستانی «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» تکرار می‌شود؛ جملهٔ راهنمایی که اینک به گوش ما کاملاً آشناست، و این واقعیتی است که ما بعداً به آن بازخواهیم گشت.

عفریت درواقع به وعدهٔ خود عمل می‌کند اما به شیوه‌ای غیرعادی. او می‌خندد و به صیاد می‌گوید در پی او به برکهٔ آبی برود که در آن ماهیهای رنگارنگ و عجیبِ سفید، آبی، قرمز و زرد وجود دارد. عفریت به صیاد دستور می‌دهد تور بیندازد و آنچه را که صید می‌کند نزد سلطان شهر مجاور ببرد و سلطان به وی بهای خوبی برای این ماهیهای رنگارنگ عجیب خواهد پرداخت. پس از این سخن عفریت ناپدید می‌شود. صیاد مطابق دستور عفریت عمل می‌کند و ماهیهای صیدشده را به قصر سلطان می‌برد.

در اینجا ما در آستانهٔ انتقال به حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» قرار می‌گیریم. اما پیش از آن بهتر است به حلقهٔ داستانی «صیاد» و «حکیم دوبان» نظری بیفکنیم و رابطهٔ داستان در داستان درونی و حکایت بیرونی را چکیده‌وار بیان کنیم.

۲ـ۹. کارکرد تمثیل و واژهٔ راهنما در حلقهٔ داستانی صیاد ـ حکیم دوبان

هریک از داستان در داستانهای فرعی این حلقهٔ داستانی را می‌توان به منزلهٔ یک مَثَل توصیف کرد، یعنی حکایتی روشنگرانه که برهان گوینده را که در چارچوب روایتِ بزرگتری آمده است تقویت می‌کند. این مثلها از طریق واژه‌ها یا جمله‌های راهنما که پیوسته در ابتدا و انتهای یک مثل می‌آیند با چارچوبهای داستانی فراگیرتر

ارتباط می‌یابند. به این ترتیب، واژهٔ راهنما، به عنوان ترجیع‌بندی که با تمهید سادهٔ تکرار، در نقطه‌های انتقال در روایت می‌آید، به حفظ وحدت موضوعی حلقهٔ داستانی حتی در درون حکایتهای چندگانهٔ مندرج در آن حلقه کمک می‌کند. به علاوه، پردازندگان داستانهای هزار و یک شب، واژه‌ها یا جمله‌های مضمون‌نمای «حسادت»، «ندامت» و «از من درگذر تا خدای از تو درگذرد» را چنان ترتیب داده‌اند که به نظر می‌آید هر واژهٔ راهنما مثلهای خود را تولید می‌کند: سیر پیش‌روندهٔ حکایتِ بزرگتر ادامه می‌یابد آن زمانی که قهرمان دوم داستان از گوینده می‌خواهد داستانی را تعریف کند که بدان اشارت رفته و بیانگر کلامی حکمی است. به این ترتیب، موضوعهای اخلاقی طوری به حکایتهای روشنگرانه پیوند داده می‌شوند که داستانهای انضمامی، برای تکامل موضوعی آن حلقهٔ داستانی به عنوان یک کل، قهری یا خارجی به نظر نرسند.

اجازه بدهید به اختصار به این حلقهٔ به‌هم‌پیوستهٔ داستانها و ارتباط واژهٔ راهنما و مَثَلها بپردازیم.

در حکایت «صیاد و عفریت»، پیرمرد ماهیگیر مَثَل «ملک یونان و حکیم دوبان» را برای تبیین جملهٔ راهنمای «از من درگذر تا خدای از تو درگذرد؛ مرا مکش تا خدای تو را نکشد» می‌آورد. در دل حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان»، ملک، وزیر خود را که به حکیم دوبان افترا زده است سرزنش و این‌گونه استدلال می‌کند که اگر من از روی حسادت به قتل وسوسه شوم، بعداً به خاطر این کار دچار ندامت خواهم شد. و ما در متن چاپ لیدن دیدیم که ملک یونان این استدلال خود را با مَثَل «ملک سندباد و وزیرش» تقویت می‌کند که در آن وزیرِ سندباد از او استدعا می‌کند پسر خود را به علت تهمتهای حسادت‌آمیزی که به او زده شده است نکشد، زیرا از چنین اقدامی پشیمان و نادم خواهد شد. واژه‌های راهنمای

«حسادت» و «ندامت» کمک می‌کنند این حکایت به داستان در داستانِ «ملک یونان و حکیم دوبان» وصل شود. وزیرِ سندباد برای روشن کردن تقاضای بخشایش خود، داستان «طوطی» را مَثَل می‌آورد که در آن شوهر در نهایتِ امر از کشتن پرندهٔ دست‌آموز خود پشیمان می‌شود. واژهٔ مضمون‌نمای «ندامت» بار دیگر داستان «طوطی» و داستان در داستانِ «سندباد» را به هم مرتبط می‌کند، و در همان حال استدلال ملک یونان را برای وزیرش به خاطر می‌آورد. در متنهای مصری (یعنی چاپهای بولاق و مک‌ناتن ــ کلکته II ــ) نیز ما همین استفاده از مَثَلها و واژه‌های راهنما را در حکایت «ملک سندباد و شاهین» او می‌بینیم که در آن کشتنِ یاریگر معتمدی موجب پشیمانی کسی می‌شود که تسلیم خشم شده است. سرانجام، به مفهومی وسیعتر، می‌توان استدلال کرد که همهٔ چارچوبهای داستانی این حلقهٔ داستانیِ خاص ــ از حکایت صیاد تا دوبان و سندباد تا طوطی ــ همه در مضمون شکیبایی و چشم‌پوشی از خشونت سهیم هستند و نقش مَثَلهایی برای بیرونی‌ترین چارچوب داستانیِ هزار و یک شب را دارند که در آن شهرزاد حکایتهایی را برای شهریار می‌گوید تا او را از کشتن خودش و زنان بعدی بازدارد.

نقش مَثَلها را در متنهای لیدن، بولاق و مک‌ناتن می‌توان با مشخصه‌ای جالب در دو دست‌نویس پاریسی روشنتر کرد. در هر دو دست‌نویس، یعنی ۳۶۵۱ و ۳۶۵۵، داستان در داستانِ بزرگتر که برخورد صیاد با عفریت و موفقیتش در فریفتن عفریت و در خمره کردن او را توصیف می‌کنند، پیشرفت و توالی حوادث همان گونه دنبال می‌شود که در متن بولاق، مک‌ناتن و لیدن دیدیم. اما همهٔ روایتهای تبعی که در سه چاپ سوری و مصری ما یافت می‌شوند ــ دوبان، سندباد، طوطی، سندباد و شاهین او، ملکزاده و غول ــ در دو متن پاریسی نیامده‌اند.

حتماً به یاد دارید که در سه متن سوری و مصری که تاکنون بررسی کردیم، حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان» و حکایتهای دیگر بلافاصله بعد از آن گفته می‌شوند که صیاد با خدعه عفریت را درون خمره می‌کند و به علت ناسپاسی و جفاکاری‌اش از رها ساختن او سرمی‌پیچد. این صحنه در نسخهٔ شمارهٔ ۳۶۵۱ پاریس، درست بعد از آنکه عفریت با نیرنگ به درون خمره برگردانده می‌شود، چنین است:

صیاد او را گفت: «اگر در اوّل هشتصد سال در این خمره در قعر دریا بماندی، اکنون تو را به دریا فکنم که تا روز قیامت در آنجا بمانی. نگفتمت "مرا مکش که خدای تعالی تو را نکشد؟" تو مرا فریفتی و می‌خواستی مرا هلاک سازی. اما من تو را فریفتم.»

سپس عفریت گفت: «مرا رها کن تا بتوانم تو را نعمتها بخشم و توانگر و ثروتمند سازم.»

صیاد به او گفت: «ای شیطان، دروغ می‌گویی.» سپس خمره را به لب دریا غلتانید.

عفریت فریاد برآورد و گفت: «نه، ای صیاد! نه، این کار مکن! من تو را ثروتمند می‌کنم. مرا به خاطر کار زشتی که کردم ببخش. حتی اگر من بد کرده‌ام تو بیا به کارهای بد پایان ده.»

آن‌گاه صیاد به او گفت: «ای بدترین عفریتان، من یقیناً تو را به دریا خواهم افکند حتی اگر در همان حال که در خمره هستی مرا توانگر گردانی.»

عفریت گفت: «چه راهی برای خلاصی وجود دارد؟ من به نام خدا سوگند می‌خورم که اگر مرا رها کنی، تو را به سوی گنجی که شادمانت می‌کند و خودت و خانواده‌ات را ثروتمند می‌کند، هدایت می‌کنم.»

راوی گفت: «پس صیاد وعده و سوگند عفریت پذیرفت که

وی را نخواهد کشت یا آزار نخواهد رسانید، و او را به آن گنجینه‌ای که می‌گوید راهنمایی خواهد کرد.»

وی (= راوی قصه) گفت: «پس از آن سر خمره باز کرد، و دود از آن به آسمان برشد تا اینکه به صورت عفریتی به رنگ آبی و سیاه درآمد. آن‌گاه عفریت پایی به خمره زد و آن را به وسط دریا افکند. صیاد [از ترس] جامهٔ خود تر کرد و گفت: "ای عفریت! این علامت خوبی نبود."»

او (یعنی راوی قصه) گفت: «آن‌گاه عفریت به حرف او خندید و به او گفت: "ای ماهیگیر، به دنبال من بیا." و صیاد به دنبال او روان شد.» [۳۸]

شیوهٔ روایت در اینجا درست مانند متنهای مصری و سوری است، حتی تا واکنش ناشی از هراس صیاد، وقتی که جن به خمره لگد می‌زند و آن را به دریا می‌افکند؛ همچنین ما جملهٔ آشنای «مرا نکش تا خدای تو را نکشد» را در اینجا می‌بینیم. اما آنچه در متن چاپ بولاق، مک‌ناتن و لیدن کار واژه یا جملهٔ راهنما را می‌کرد، در اینجا صرفاً بخشی از گفتگوی صیاد و عفریت است و هیچ تأکیدی بر آن نیست. و در آنجا که سه چاپ دیگر در چارچوب این داستان چند حکایت تودرتو می‌آورند ــ آغازش وقتی است که صیاد عفریت را به باد ملامت می‌گیرد، و سپس رفتار جفاکارانه و ناسپاسی او را به رفتار ملک یونان با حکیم دوبان مانند می‌کند ــ هر دو دست‌نویس پاریس روایت اصلی را بدون انقطاع و وارد کردن حکایتهای فرعی به عنوان امثال، ادامه می‌دهند.

اکنون جای پرسش است که آیا دست‌نویس‌های پاریس یا متنهای مصری و سوری تحریر کهنتر داستان «صیاد و عفریت» را ارائه می‌کنند؟ قدیمی‌ترین متن بازماندهٔ ما، یعنی دست‌نویس قرن

هشتمی هـ./چهاردهمی م. لیدن، به‌طور کامل با داستان در داستان «ملک یونان و حکیم دوبان» و مجموعه‌ای از ساختارِ داستان در داستان به دست ما رسیده است. اما درخور یادآوری است که حکایت «صیاد و عفریت» حتی بدون همهٔ حکایتهایی که به عنوان مثل آورده شده‌اند، روایتی معقول، به‌هم‌پیوسته و منسجم است، علی‌رغم آنکه از نظر برخی تأکیدهای مضمونی ضعیفتر است.

نبودن داستان در داستانها در دو متن از پنج متن مورد بررسی ما معنی‌دار است. اما پیش از آنکه بخواهیم از این امر هرگونه نتیجه‌ای بگیریم، می‌خواهم توجه را به سه نکتهٔ مهم دیگر جلب کنم. یکی اینکه در میان نسخه‌های دارای این داستانهای فرعی، محتوای داستان در داستانها در متن سوری، چنان‌که قبلاً مشاهده کردیم، با متن مصری متفاوت است؛ مثلاً متن بولاق و مکناتن داستان «سندباد و شاهین او» را دارند، حال آنکه متن چاپ لیدن دو داستان دیگرِ «سندباد و وزیر او» و «شوهر حسود و طوطی» را. نکتهٔ دوم آنکه حکایتهایی که در جاهای دیگر شبهای عربی به مَثَل آورده شده‌اند، در حلقه‌های داستانی کاملاً متفاوتی ظاهر می‌شوند. متن بولاق رشته‌ای طولانی از حکایتها به نام «هفت وزیر» دارد که در آن روایتهایی از «شوهر حسود و طوطی» و «ملکزاده و غول» آمده است. این دو حکایت بسیار شبیه به روایتهایی هستند که در داستان «صیاد و عفریت» مشاهده کردیم.[۳۹] نکتهٔ سوم که باید ملحوظ داریم این است که بعضی از مواد داستان در داستانهایِ حکایت «صیاد و عفریت» مشابه حکایتهایی هستند که در مجموعه‌های داستانی دیگری کاملاً مستقل از شبهای عربی آمده‌اند. برتن در حاشیهٔ خود بر داستان «طوطی»، «روایت فارسیِ داستان را» از سندبادنامه نقل می‌کند؛[۴۰] و ویکتور شووَن در کتاب خود به نام کتاب‌شناسی آثار عربی، از وجود هر دو داستان «طوطی» و «غول» در

تعدادی از مجموعه‌های داستانی، از جمله «هفت وزیر» و «سینتیپاسِ یونانی» (روایتی یونانی از سندبادنامه) و سندبادنامهٔ فارسی یاد کرده است.[۴۱] به علاوه، تمهید بازرگانی که پرنده‌ای سخنگو را در غیبت خود به نظارت بر کارهای همسرش می‌گمارد، در یک متن هندی ـ اسلامی متعلق به قرن هشتم هـ./چهاردهم م. به نام طوطی‌نامه نیز آمده است که مؤلف آن شاعری صوفی‌مسلک به نام ضیاءالدین نخشبی است.[۴۲] محمد سمسار یادآور می‌شود که اصل هندی این مجموعهٔ داستانی ممکن است اوایل قرن ششم میلادی تألیف شده باشد، و بروس لاورنس طوطی‌نامه را «برگردان یک قصهٔ سانسکریت به شعر فارسی» توصیف می‌کند.[۴۳] به این ترتیب به نظر می‌رسد داستانهای مشابه «بازرگان و طوطی» یا «شوهر حسود و طوطی» در مجموعه‌های داستانیِ بسیار قدیمی‌تر از شبهای عربی وجود داشته است.

همهٔ این شواهد ــ فقدان کامل داستان در داستانها در بعضی نسخ «صیاد و عفریت»، متفاوت بودن حکایتهای فرعی از یک متن به متن دیگر، وجود داستانهای مشابه در دیگر بخشهای شبها و در مجموعه داستانهای به کلّی مستقل ــ ما را به این نتیجه می‌رسانند: داستان در داستانهای حکایت «صیاد و عفریت» آفرینشهای مستقلی بوده‌اند نه محصولات ادبیِ پردازندگان هزار و یک شب. به علاوه، باید حکایتهایی چون «سندباد و وزیرش» یا «ملک سندباد و شاهین او» را واحدهای ساختمانی داستانی جداگانه‌ای بدانیم. در هر نسخه‌ای پردازندهٔ داستان «صیاد و عفریت» این اختیار را داشته است که چنین واحدهای داستانی را در ساختار چارچوب حکایت اصلی خود بگنجاند یا نگنجاند، و اگر رأی او بر گنجاندن قرار می‌گرفته است، باز این اختیار را داشته است که کدام واحد داستانی را بیاورد (مثلاً «سندباد و شاهین او» را یا «بازرگان و

طوطی» را). در متنهایی که در پیش روی ما قرار دارند ــ یعنی مجموعه‌های هزار و یک شب که به صورت تحریر نهایی‌شان به دست ما رسیده‌اند ــ خلاقیّت، به معنای پدید آوردن داستان در داستانها از هیچ نیست، بلکه در این است که چگونه پردازنده واحدهای داستانی معین را تنظیم کرده و آنها را در دل یکدیگر جای داده است تا بتوانند به عنوان مَثَل، مضمونهای داستانهای چارچوب اصلی را روشن کنند و بنمایانند.

آیا شواهد و مصالحی به حد کافی باقی مانده است که ما بتوانیم دربارهٔ مهارت پردازندگان مختلفی که سنتهای داستانیِ از قبل موجود را از نو شکل می‌داده و بین آنها ارتباط برقرار می‌کرده‌اند داوری کنیم؟ در کوشش برای چنین ارزیابی ادبی‌ای باید راههایی را که یک حکایت فرعی می‌توانسته است در حلقه‌های داستانی کاملاً متفاوتی به کار گرفته شود با هم مقایسه کنیم. مثلاً در روایتی از حکایت «شوهر حسود و طوطی» که در داستان «صیاد و عفریت» (متن سوری) آمده است، واژهٔ راهنما «نَدَم» است: ما نباید علیه کسانی که به ما یاری می‌رسانند خشونت روا داریم وگرنه از کردهٔ خویش پشیمان می‌شویم، چنان‌که شوهر حسود پشیمان شد. در این روایت از حکایت «طوطی»، پردازندهٔ متنِ چاپِ لیدن حکایت فرعی خود را از لحاظ مضمون با همهٔ داستان در داستانهای پیرامون آن وحدت بخشیده است، زیرا مضمونهای کف‌نفس، خشونت و پشیمانی در همهٔ داستانهایِ «حکیم دوبان»، «صیاد و عفریت» و حتی «شهرزاد و شهریار» وجود دارد.

اما حکایت «طوطی» در یک حلقهٔ داستانی دیگر از شبهای عربی برای استفادهٔ مضمونی متفاوتی به کار برده شده است، و آن در حلقهٔ داستانی «هفت وزیر» است. در این رشته حکایتها، هفت وزیر پادشاه می‌کوشند جان پسر پادشاه را که کنیزک محبوب پادشاه بر او

تهمت بسته است، نجات دهند (کنیزک بـه دروغ مـلکزاده را مـتهم کرده است که قصد تجاوز به او را داشته است، حال آنکـه درواقـع کنیزک سعی داشته است ملکزاده را اغوا کند، ولی او امتناع ورزیده بوده است). استراتژی وزیران آن است که به نوبت داستانهایی برای پادشاه بگویند که روشنگر حیله‌های خطرناک زنان و مکر آنها باشد. مناسبت مَثَل «شوهر حسود و طوطی» که وزیر آن را بیان می‌کند در اینجا آشکار است: زنی که شوهرش را با حـیله بـه کشـتن پـرندهٔ وفادار می‌شوراند مثال خوبی است برای مکر زنی که وزیران، پادشاه را از او برحذر می‌دارند. اما آنـچه بـخصوص جـالب است خـاتمهٔ حکایت «طوطی» است، آنچنان‌که در حلقهٔ داستانی «هفت وزیر» در متن بولاق آمده است (در اینجا وزیر اوّل گویندهٔ سخن است):

«پس او (یـعنی شـوهر) حـقیقت سـخنان طـوطی و غـداری زن خویش بـدانست؛ و از کشـتن طـوطی پشـیمان شـد. یکـراست بـه سراغ زن خویش رفت و او را بکشت؛ و بـا خـود عـهد کـرد کـه دیگر تا آخر عمر با زنی ازدواج نکند.»

«ای ملک، من این حکایت برای تو نگـفتم مگـر ایـنکه بـدانی که کید زنـان بـزرگ (کـیدهُنَّ عـظیم) و مکـرشان بسـیار است و شتاب کردن در کار ندامت آورد.»

و پادشاه از کشتن پسر باز ایستاد.[۴۲]

توجه کنید که عبارت پایانی داستان ــ «کید زنان بـزرگ است» (کیدهُنَّ عـظیم) ــ آیهٔ ۲۸ سورهٔ یوسف را منعکس می‌کند: «براستی، مکرهای شما بزرگ است» (اِنَّ کَیْدَکُنَّ عَظیمٌ). هم در سورهٔ یوسف و هم در سِفر پیدایش، حدیث حضرت یوسف آمده است کـه هـمسر اربابش (که در روایات اسلامی زلیخا نام دارد) به دروغ به او تهمت می‌زند. آیهٔ ۲۸ سخنانی است که از دهان عزیز مصر، هنگامی که به

خدعهٔ زنش پی می‌برد، بیرون می‌آید؛ ضمیر متصل دوم شخص جمع مؤنث («کُنَّ») گفتهٔ شوهر را به همهٔ زنان تسرّی می‌دهد. پردازندهٔ متن بولاق عبارت را اصلاح می‌کند تا با بافت حکایت او سازگار درآید (یعنی «کُنَّ»، [کید]، شما را به «هُنَّ»، [کید]، آنها تغییر می‌دهد)، اما همچنان ضمیر را جمع و مؤنث نگه می‌دارد تا تعمیم آن را حفظ کند.[۴۵] به این ترتیب، در این روایت حکایت «طوطی» موضوع بزرگتر حلقهٔ داستانی را، که نیاز به آگاهی از مکر و حیلهٔ زنان است، تقویت می‌کند. در همان حال، پردازنده عبارتها و جمله‌های خود را طوری برمی‌گزیند که به نحوی مناسب داستان قرآنی مربوط به فریب و مکر زنان یعنی قصهٔ یوسف و زلیخا را به خاطر آورد.

در حلقهٔ داستانی «هفت وزیر»، کنیزک بعداً با حکایت دیگری به معارضه با وزیران می‌پردازد که ما با آن در حلقهٔ داستانی «صیاد و عفریت» ـ «ملک یونان و حکیم دوبان» آشنا شده‌ایم و آن حکایت «ملکزاده و غول» است. چنان‌که پیشتر یادآور شدیم، وزیر ملک یونان می‌توانست مَثَل بهتری برگزیند تا ملک را به وفاداری خویش مطمئن سازد، نه اینکه داستان وزیری غیرقابل اعتماد را برای او بگوید. اما در حلقهٔ داستانی «هفت وزیر»، انتخاب مَثَل «ملکزاده و غول» کامل و بجاست: هدف کنیز آن است که مخالفان خود یعنی هفت وزیری را که دارند میانجیگری می‌کنند تا ملکزاده را از مرگ برهانند، بی‌اعتبار کند. موضوعی که وی قصد دارد در داستانش به اثبات برساند خیانت‌پیشگی و اعتمادناپذیری وزیران پادشاه است. و در روایتی از حکایت که در «هفت وزیر» آمده است، پایان داستان «ملکزاده و غول» طوری ساخته و پرداخته شده است که موضوع کلّی حکایتهایی که کنیز می‌گوید در آن تکرار شود:

من این حکایت با تو بگفتم تا بدانی که وزیران بدفطرت را با ملوک دل صافی نشود و نیکی به جان ملک روا ندارند. پس، برحذر باش!

ملک چون سخنان کنیز بشنید به کشتن پسر فرمان داد.[۴۶]

مقایسهٔ ما از روایتهای گوناگون «طوطی» و «ملکزاده و غول» معیارهایی را القا می‌کند که می‌توانیم در ارزیابی استفادهٔ مجدد از مواد سنّتی درون متون هزار و یک شب به کار بندیم. نخست، داستان تا چه حد برای موضوعی که آن را در محیط داستانی بزرگتری دربر گرفته است مناسبت دارد؟ دوم، همین‌که پردازنده حکایتی را برای درج در چارچوب بزرگتری برگزید، آیا آن را خلاقانه ــ با به کارگیری واژه‌های راهنما، از نو پرداختن خاتمهٔ آن، و غیره ــ جرح و تعدیل می‌کند تا به علائق مضمونی حلقهٔ داستانی کمک برساند؟ چنین ارزیابی‌هایی بویژه زمانی امکان‌پذیر می‌شود که ما بتوانیم نقش حکایت واحدی را در دو صحنهٔ روایی متفاوت مقایسه کنیم.

و سرانجام، در مورد حکایتهایی که در داستان «صیاد و عفریت» مندرج‌اند، در نظر گرفتن رابطهٔ داستان در داستانهای درونی و داستانهای چارچوب بیرونی از نظر استفاده از شیوهٔ بازگشت به آغاز سودمند است، و این تمهیدی ادبی است که برای ارتباط دادن گریز زدن روایی به یک داستان محیطی به کار می‌رود. در شیوهٔ بازگشت به آغاز، مادامی که قصه‌پرداز از رویدادی سخن می‌گوید که بر اثر ذکر نامی یا اشارتی دیگر در داستان بیرونی، فرایاد آمده است، روند حکایت اصلی متوقف می‌ماند. در پایانِ این شاخه به شاخه شدن‌ها، گوینده به همان نقطهٔ آغازینی بازمی‌گردد که روایت اصلی خود را در آنجا قطع کرده است. البین لسکی در بررسی خود دربارهٔ ادبیات یونانی، به رابطهٔ تاریخی شیوهٔ بازگشت به آغاز با صور باستانی سُرایش شفاهی اشاره می‌کند.[۴۷]

دو نمونه از شیوهٔ بازگشت به آغاز در حماسه‌های هومر بخصوص به بحث ما در اینجا مربوط می‌شود. کتاب نهم ایلیاد رفتن سفیرانی نزد آخیلس (آشیل) را توصیف می‌کند: چند تن از یاران به پهلوان در سراپرده‌اش نزدیک می‌شوند و از او خواهش می‌کنند به نزاع خود با آگاممنون پایان دهد و به نبرد تروا محلق شود. فوئینیکس، معلم و محافظ سالخوردهٔ آخیلس، با وی چنین می‌گوید:

در روزگاران کهن نیز کردار پهلوانانی که از آنها خبر داریم، هنگامی که خشمی طغیانگر بر وجودشان مستولی می‌شد، چنین بود. اما آن پهلوانان هدایا را می‌پذیرفتند، به سخنان گوش فرامی‌دادند، و ترغیب می‌شدند. من چنین کرداری را از روزگار کهن به یاد دارم، و اینکه چگونه به پایان رسید. چیز تازه‌ای نیست. شما همه دوستان من هستید، من در میان شما آن را باز خواهم گفت.[۴۸]

سپس فوئینیکس استدلال خود را با گفتن داستان مِلئاگر، شکار بزرگ گراز، جنگ متوالی میان شهرها و به خطر افتادن زادگاه ملئاگر در آن هنگام که وی از خانوادهٔ خود خشمگین و آزرده‌خاطر شده بود، تقویت می‌کند. ملئاگر از شدت غضب در سرای خود به فکر فرورفته بود و نمی‌خواست از شهرش دفاع کند. ثروت هنگفتی به او تقدیم شد که از خشم خود درگذرد. فوئینیکس می‌گوید سرانجام ملئاگر رضایت داد، اگرچه دیگر برای نجات شهرش خیلی دیر شده بود. فوئینیکس داستان خود را با این گفته به پایان می‌برد:

پس، گوش فراده؛ چنین اندیشه‌ای را به مغز خود راه مده ... نه، هدایایی را که به تو وعده داده شده است بپذیر.[۴۹]

معلم آخیلس در پایان گفتارش به نقطهٔ آغازینی بازمی‌گردد که

باعث گریز زدن به داستان ملئاگر شده بود: اشاره به پهلوانان خشمگینی که ترغیب می‌شوند هدایایی بپذیرند.

سخنان فوئینیکس نشان می‌دهد چگونه می‌توان از تکرار لفظی در بازگشت به آغاز استفاده کرد. ویلیام سی. اسکات در تجزیه و تحلیل اندیشمندانهٔ کتابهای آغازین حماسهٔ اودیسه، کاربرد شیوهٔ بازگشت به آغاز را در سطح مضمون نشان می‌دهد.[۵۰] در کتاب اوّل، حضور خواستگاران متفرعن در قصر اودیسئوس و وضع نابسامان و آشفتهٔ جزیرهٔ ایتاکا به تصویر کشیده شده است. در کتاب دوم، تلماخوس، پسر اودیسئوس، پنهانی به جستجوی پدر می‌رود تا خبری از او بازآورد، و داستانسرا برای مدتی آنچه را در ایتاکا می‌گذرد به کنار می‌نهد. آن‌گاه تلماخوس در کتاب سوم و چهارم به پیلوس و اسپارت سفر می‌کند و از نستور و منلائوس، یاران قدیم پدرش، ماهیت یک جامعهٔ منظم را فرامی‌گیرد که در فعالیتها و کارهای دو کاخی که خوب اداره می‌شوند متجلّی است. نزدیک به پایان کتاب چهارم، هومر ما را با صحنهٔ انتقالی زیر از اسپارت به ایتاکا برمی‌گرداند:

> به این ترتیب آن دو (تلماخوس و منلائوس) در حال گفتگو با یکدیگر باقی ماندند، و اینک مهمانان به قصر شاه آسمانی آمدن گرفتند، گوسفندان را به پیش می‌راندند و شراب شادی‌آور حمل می‌کردند، و همسرانشان نیز با آنها بودند و در روسریهای زیبا خوراکی به همراه می‌آوردند. به این طریق آنها در اطراف قصر به تهیهٔ شام مشغول بودند؛ اما در این میان، در برابر قصر اودیسئوس، خواستگاران خود را با پرتاب دیسک و نیزه‌های سبک بر کفِ مسطح اتاق سرگرم می‌کردند، مردانی بی‌فرهنگ و سرکش همچنان‌که همیشه بودند.[۵۱]

در کنار هم گذاشتن این دو تصویر ــ کاخ مرتب و بسامان

منلائوس در مقابل قصر درهم‌ریختهٔ اودیسئوس در غیبت او ــ ما را به موضوع تلماخی (تربیت تلماخوس) می‌کشاند: رسیدن تلماخوس به مردانگی، آن‌طور که مهارتهای لازم را از مردانی چون منلائوس فرابگیرد تا به پدرش کمک کند خانهٔ خود را به دست آورد و نظم و آسایش را بدان بازگرداند.

در داستانِ «صیاد و عفریت» هزار و یک شب نیز همین‌طور است: پردازنده در سطح مضمونی از شیوهٔ بازگشت به آغاز استفاده می‌کند تا رفتار مطلوب را در یک داستان در داستان با رفتار نامطلوب در داستان در داستان دیگر مقابله کند. صیاد دو بار عفریت را آزاد می‌کند؛ بار اول ندانسته، و بار دوم از روی اختیار و به عنوان کاری سخاوتمندانه و از روی اعتماد. ویژگی هردو عمل او فقدان هر نوع بدخواهی در آنهاست. هردو عمل او در آزاد کردن عفریت، نمونهٔ داستان شخصیتهایی ــ ملک یونان، وزیر او، شوهر حسود، و غیره ــ است که انگیزهٔ اعمالشان عدم اعتماد و نبودِ گذشت و سخاوت بوده است. چنان‌که ویژگیِ صنعت بازگشت به آغاز است، در پایان، گریز به حکایتهای «دوبان‌ـشاهین‌ـطوطی» ما را به نقطهٔ آغاز در داستان اصلی بازمی‌گرداند، یعنی به داستان «صیاد» که بر ساحل دریا ایستاده است و به عفریت زندانی درس می‌دهد. و تکرار جملهٔ راهنمای «مرا مکش تا خدای تو را نکشد» در پایان مثلی که می‌آورد، بار دیگر به یاد ما می‌اندازد که به نقطهٔ آغازین در داستان اصلی بازگشته‌ایم.

اگر به یاد داشته باشید، همین‌که عفریت صیاد را به برکهٔ آب هدایت می‌کند ناپدید می‌شود. اما این پایان ماجراهای پیرمرد ماهیگیر نیست. در همهٔ پنج متن، وی پس از این به داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» کشانده می‌شود. اجازه دهید ببینیم چه ماجراهایی آنجا در انتظار او ــ و ما ــ است.

۲ـ۱۰. حکایت ملکزادهٔ طلسم‌شده: مقدمه

ما صیاد خود را با توری پر از ماهیهای رنگارنگ در راه رفتن به قصر یک سلطان محلی رها کردیم؛ عفریت که به خیر و خوشی از زندان خمرهٔ مِسینش آزاد شده بود، از صفحهٔ زمین و از داستان ما بیرون رفت و ناپدید شد. پیرنگ داستان در این نقطه به کلّی مسیر جدیدی پیدا می‌کند. سلطان همین‌که بهای ماهیها را به صیاد می‌پردازد، آنها را به کنیزش می‌سپارد و دستور می‌دهد طبخشان کند؛ اما وقتی کنیز ماهیها را برای طبخ به آشپزخانهٔ قصر می‌برد، چیزی غیرمنتظره رخ می‌دهد: دیوار می‌شکافد و زنی مرموز با صدره‌ای دیبا بر تن و چوبی به دست ظاهر می‌شود. زن به ماهیها می‌گوید: «آیا بر عهد قدیم و پیمان درست خود هستید؟» و ماهیها سرشان را از میان تابه بلند می‌کنند و می‌گویند: «آری، آری!» آن‌گاه زن چوبدستی‌اش را میان تابه می‌کند، آن را برمی‌گرداند و ناپدید می‌شود. در مجموع کنیزکان سلطان سه بار می‌کوشند ماهیها را طبخ کنند: دو بار اوّل، آن زن از میان دیوار ظاهر می‌شود، همان سخنان را می‌گوید و تابه را سرنگون می‌کند. بار سوم، غلامکی سیاه پدیدار می‌شود. هر سه بار همان اعمال تکرار می‌شود. در آخرین بار، خود سلطان شاهد حادثه است و تصمیم می‌گیرد با فراخواندن صیاد و مجبور کردن وی به بردن سلطان و سپاهیانش به برکهٔ آبِ ماهیان رنگین این راز را بگشاید. از اینجا به بعد سلطان شبانه به تنهایی و به قصد یافتن سرنخی به ماجراجویی می‌پردازد و به قصری می‌رسد که در آن ملکزادهٔ طلسم‌شده محبوس است.

وقتی ملکزاده داستان خود را برای سلطان بازمی‌گوید، از پیرنگ داستان که بتدریج گشوده می‌شود درمی‌یابیم که آن ماهیان مردمان شهر جزایر سیاه هستند که بر اثر جادو، مانند پادشاهشان، افسون شده‌اند. اما هرگز توضیح داده نمی‌شود آن زنی که با جامهٔ فاخر از

دیوار مطبخ ظاهر می‌شود و آن غلام سیاه چه کسانی هستند و در بقیهٔ داستان هم از آنها سخنی به میان نمی‌آید، و نیز هرگز گفته نمی‌شود معنای پرسش آن زن از ماهیان که «آیا بر عهد قدیم و پیمان درست هستید؟» چیست. دانکن بلک مک‌دانلد، در مقاله‌ای که دربارهٔ «طبقه‌بندی مقدماتی بعضی از دست‌نویس‌های هزار و یک شب» نوشته است، این عناصر داستانیِ حل‌نشده را بررسی کرده و در آن به حلقهٔ داستانی‌ای پرداخته است که از حکایتهای «صیاد» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» تشکیل می‌شود.[۵۲]

مک‌دانلد این حلقهٔ داستانی را «داستانی که به دو قسمت می‌شود و اینها مکانیکی‌ترین ارتباط را با یکدیگر دارند» توصیف می‌کند.[۵۳] این دو قسمت، حلقه‌های داستانی «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم شده» هستند. وی به شیوه‌ای متقاعدکننده استدلال می‌کند که این داستانها در اصل مستقل از یکدیگر بوده‌اند، اما در هزار و یک شب آنها را به هم متصل ساخته‌اند تا روایت واحدی تشکیل دهند. به نظر مک‌دانلد، در متون موجود هزار و یک شب نخستین داستان از این دو داستانِ در اصل مستقل، از آغازِ حکایت «صیاد و عفریت» تا نقطه‌ای بسط می‌یابد که سلطان از اردوی خود مخفیانه بیرون می‌آید تا راز برکهٔ آب و ماهیان رنگین آن را بیابد. دومین داستان مستقل، از جستجوی سلطان تا پایان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» ادامه می‌یابد. این داستان به حکایت «صیاد و عفریت» افزوده شده بود تا جایگزین پایان اصلی آن شود. مکدانلد چنین نتیجه می‌گیرد: «من نمی‌توانم باور کنم که بخش دوم (یعنی داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده») پایان اصلی داستان نخست (یعنی «صیاد و عفریت») باشد؛ پایان اصلی هرچه بوده گم شده است.»[۵۴] بنابراین، نظریهٔ مک‌دانلد بی‌توضیح ماندن حوادث «صیاد و عفریت»، یعنی ظاهر شدن زن مرموز و غلام سیاه را از دیوار مطبخ و «عهد و پیمانی» را که زن به یاد

ماهیان می‌آورد، توجیه می‌کند. این حوادث می‌بایست در متن اصلی داستان «صیاد» روشن می‌شده و بسط می‌یافته است؛ اما چون بنابر فرضیهٔ مک‌دانلد پایان متن اصلی گم شده یا بازپردازی داستان و الحاق آن به قصهٔ «ملکزادهٔ طلسم‌شده» حذف شده است، در تحریر موجودِ این داستان به صورتی که در هزار و یک شب آمده است، قضیهٔ «عهد و پیمان» و پدیدار شدن جادویی آن شخصیتها در مطبخ بدون توضیح و حل‌نشده باقی‌مانده است.

من با فرضیهٔ مک‌دانلد دربارهٔ استقلال اصلی حکایت «صیاد و عفریت» از حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» موافقم و معتقدم می‌توانیم بر زمینه‌های کاملاً متفاوت دیگر، یعنی بر مبنای شواهد درون‌متنی صِرف، نظریهٔ او را تأیید و از آن پشتیبانی کنیم. قبلاً مشاهده کرده‌ایم که جملهٔ راهنمایِ «مرا مکش تا خدای تو را نکشد» بارها در حکایت «صیاد» و در داستان در داستانِ «ملک یونان و حکیم دوبان» ظاهر می‌شود، و کارش آن است که این داستانها را از لحاظ مضمونی وحدت بخشد. چنان‌که دیدیم همان جملهٔ راهنما یک بار دیگر در حکایت «صیاد» درست پیش از انتقال به داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» به کار می‌رود، یعنی درست وقتی که صیاد عفریت را آزاد کرده است و دارد به یاد او می‌آورد که وعده داده بود به او صدمه‌ای نرساند. اما همین‌که وارد داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» می‌شویم، کاربرد این جملهٔ راهنما به‌کلّی متوقف می‌شود. صیاد که پیوسته این جمله را در تمام طول حلقهٔ اوّل داستانها به کار می‌برد، به حضور خود در «ملکزادهٔ طلسم‌شده» ادامه می‌دهد و، چنان‌که خواهیم دید، حتی پایش به انتهای این دومین داستان نیز کشانده می‌شود. اما نقش او در داستان «ملکزاده» به‌کلّی متفاوت با نقشی است که در داستان اوّل داشت؛ اینجا جملهٔ راهنمای پیشین، «مرا مکش تا خدای تو را نکشد»، دیگر به کار نمی‌رود. فقدان واژهٔ راهنمایی که پیوسته در

سراسر حکایت «صیاد و عفریت» و چارچوبهای داستانی آن به کار می‌رفت، استدلال مک‌دانلد را تأیید می‌کند که حکایتهای «صیاد» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» با آنکه در دست‌نویس‌های موجود متعلق به یک حلقهٔ داستانی هستند، اما نگارشهای متمایز و در اصل مستقلی‌اند که به شیوه‌ای مکانیکی به هم ملحق شده‌اند.

در بحثی که در پی می‌آید، نخست به حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» به عنوان یک داستان مستقل می‌پردازم که ویژگیهای ساختاری و بدایع سبکی خود را دارد، اما قبل از آنکه بررسی خود را خاتمه دهم، به این خواهم پرداخت که آیا پردازندگان متنهای موجود داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» را صرفاً به یک روایت ناقص از حکایت «صیاد و عفریت» الحاق کرده‌اند، و آیا این پردازندگان پیش از الحاق این دو داستان با «مکانیکی‌ترین پیوند»، چنان‌که مک‌دانلد اصرار دارد، کاری نکرده‌اند؟ پرسشی که برای من مطرح است این است که چرا پردازندگان از هیچ نوع تمهید روایی استفاده نکرده‌اند تا به این دو داستانی که با هم تلفیق شده‌اند تا اندازه‌ای وحدت ساختاری هرچند محدود بدهند.

۲ـ۱۱. در قصر ملکزادهٔ طلسم‌شده

ما پیشتر گفتیم که سلطان و سپاهیان او با هدایت صیاد به برکهٔ آب مرموزی رفتند که ماهیهای رنگارنگ را از آنجا گرفته بود. سلطان که به حلّ این معما اشتیاق فراوان داشت از اردوی سپاهیان خود مخفیانه بیرون رفت و برای مدتی تنها در بیابان برهوت ره سپرد تا سرانجام به قصری بزرگ رسید.

در همهٔ متنهای مورد بررسی ما، صحنه‌های پیش از پدیدار شدن قصر با حداقل جزئیات توصیف شده‌اند. اما وقتی قصر در وسط بیابان پدیدار می‌شود گامهای روایت آهسته می‌شود و پردازندگان از

شیوهٔ تجسّم نمایشی استفاده می‌کنند تا حالت انتظار به وجود آورند و بتدریج بر احساس ناامیدی و گُمبودگی بیفزایند. نخست به ما گفته می‌شود که سلطان بیرون قصر ایستاد و چند بار پی‌درپی دروازه را کوبید، اما پاسخی نیامد. دری نیمه باز بود و سلطان شجاعت به خرج داد و از دروازه قدم به درون گذاشت و به آوازی طنین‌افکن سه بار پیاپی ندا درداد. باز پاسخی نشنید. دل به دریا زد و قدم در دهلیزی نهاد و پیش رفت تا به صحنی در مرکز رسید. اینجاست که سرانجام پردازندگان به تفصیل ما را از وضعیت آگاه می‌کنند:

در آنجا نیز کسی را نیافت، اما دید فرشهای ابریشمینی که می‌درخشیدند گسترانیده، پوششهای چرمین شاهانه نهاده و پرده‌ها آویخته‌اند. در همهٔ اطراف کرسیها و نیمکتها نهاده شده بود. چهار تالار با طاق قوسی رو در روی یکدیگر ساخته شده بود، و پلکانی به پایین فرود می‌آمد. قفسه‌های کتاب در دیوارها ساخته شده بود و در آنجا فواره‌ای بود با حوض کوچکی که آب در آن جریان داشت. چهار شیر از زر سرخ بر چهار گوشهٔ آن نشانده بودند و از دهانشان آب بسان دُرّ و گوهر به میان حوض فرو می‌ریخت. صدای پرواز و آواز پرندگان در میان قصر از اطراف و اکناف به گوش می‌رسید. و در بالا، در فوقانی‌ترین نقطهٔ قصر، پرده‌ای از تور گسترانیده بودند که از فرار پرندگان جلوگیری می‌کرد.

راوی گفت: «اکنون چون سلطان حال بدین منوال دید، برای صاحبان قصر اندوهگین شد، و در حیرت ماند که کسی را نمی‌یافت تا از او در این‌باره پرسشی بکند. آنگاه در یک سوی تالار بنشست و سر در گریبان فکرت فرو برد.» [۵۵]

این یکی از مکانهای آشنا در هزار و یک شب است: قصری

باشکوه، اما خالی و متروک.[۵۶] خودِ صحنه گیرا و جذاب است. در حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» این مکان نقشی دراماتیک نیز ایفا می‌کند. سلطان تنها در حیاط قصر به تفکر نشسته، با چهار شیر سرخ طلایی و فواره تنها مانده است و پرندگان در میان تالار خالی پر پر می‌زنند. همهٔ این عناصرِ توصیفی اثری از سکوت و سکونی غیرطبیعی و مرموز می‌آفرینند که به واسطهٔ بسط روایی غیرمنتظره‌ای شکسته می‌شود:

ناگهان ناله‌ای شکایت‌آمیز از شخصی حزین شنید. راوی گفت: «همین‌که سلطان این آوا شنید، برخاست و به دنبال صدا رفت.»[۵۷]

سلطان پرده‌ای دید که بر درگاه حجره‌ای آویخته بود و صدا از آن‌سوی آن می‌آمد. تنش و دلهرهٔ این صحنه اکنون به نهایت رسیده است. سلطان قدم به درون می‌گذارد و:

پرده را یک سو کشید، و هان! جلو تالار جوانی دید نشسته بر فراز تختی که یک ذراع جدا از زمین بر هوا ایستاده بود. جوان در حسن و ملاحت نظیر نداشت: خوش‌سیما و برازنده، با کلامی فصیح، ناصیه‌ای تابناک و چهره‌ای چون ماه درخشان، تازه موی بر گرد عذارش رسته، با گونه‌های سرخ و خالی چون قرص عنبر.[۵۸]

در هر پنج دست‌نویس مورد بررسی ما و در متن عربی، در توصیف این جوان نثر موزون (مسجّع) به کار رفته است. این نوع توصیف فوق‌العاده سنّتی و قراردادی است. پنج عبارت از عبارتهای موزون و مسجّع آن در تحریر لیدن عیناً در متن حکایت «سه سیب»، در چاپ لیدن، در صحنه‌ای که شوهر جوان (یکی از

مهمترین شخصیتهای قصه) برای نخستین بار در داستان ظاهر می‌شود و به نحوی هیجان‌انگیز اتهام قتل همسرش را برعهده می‌گیرد، آمده است.[۵۹] همین‌طور، چهار مورد از این عبارتهای وصفی مسجع در حکایت «دو وزیر» به کار رفته است، آنجا که بدرالدین حسن قهرمان جوان و زیباروی داستان نخست به عروس آیندهٔ خود عرضه می‌شود.[۶۰] به کار رفتن عبارات موزون برای توصیف صحنه‌های مشابه در داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده»، «سه سیب» و «دو وزیر» این گمان را به ذهن می‌آورد که این عبارتها در مجموع دستگاهی از عبارتهای قراردادی به وجود می‌آورده‌اند و داستانسرایان هنگام توصیف یکی از قهرمانان جوان که در پیرنگ داستان اهمیت داشته است، آن استفاده می‌کرده‌اند.

در صحنهٔ پیشتر ذکرشدهٔ حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده»، آیا توصیف مرد جوان با عبارتهای مسجع فقط به قصد این است که شخصیت جدید قصه به طریقی قراردادی معرفی شود، نه بیشتر؟ در این بند خاص، عبارت‌پردازی‌های قراردادی نقش دیگر و خلاقانه‌تری را نیز بازی می‌کنند که با متن موجود در دست ما کاملاً تناسب دارند. عبارات متداولی که در این توصیف به کار رفته است ــ «با ناصیه‌ای تابناک و صورتی چون ماه درخشان ...» و غیره ــ در خدمت برملا کردن تضادی است که میان کمال ظاهری مرد جوان و دهشتی که بعداً رخ می‌نماید وجود دارد.

پیش از آنکه به بند دیگر برویم، به نکتهٔ دیگری دربارهٔ توصیفات مرد جوان اشاره می‌کنم. متن می‌گوید که وی بر «فراز تختی نشسته بود» که ظاهراً اشاره‌ای عادی است و معنای خاصی ندارد. اما اندک زمانی بعد دوباره به اشارهٔ مختصری برمی‌خوریم و ملاحظه می‌کنیم که شکل الگوی توصیف تکراری را گرفته است. سطور بعدی داستان چنین است:

ملک را از دیدن آن جوان خرّمی و انبساط روی داد و او را سلام کرد. مرد جوان همچنان نشسته بود و ردای آستین‌بلندی از ابریشم بر تن داشت که با طلای مصری گل و بته‌دوزی شده بود.[۶۱]

پردازندهٔ داستان به ما نشان می‌دهد که جوان چه بر تن دارد: ردایی بلند یا جبّه‌ای؛ و توجه ما را به این نکته با درنگی کوتاه بر توصیف ردا ــ که ابریشمین بود و با طلای مصری گل و بته‌دوزی شده بود ــ جلب می‌کند. سپس برای بار دوم به ما گفته می‌شود که جوان نشسته است. متنها سپس توصیف بیشتری از جوان ارائه می‌کنند و می‌گویند: «اما بر چهره‌اش آثار رنج نشسته بود.»

برای لحظه‌ای هیچ‌گونه توضیحی دربارهٔ این اطلاعات جزئی و ظاهراً تصادفی به ما داده نمی‌شود. سطور بعد نیز مرموز است (ترجمه‌ای که در زیر می‌آید از متن چاپ لیدن است، گرچه همهٔ متون ما در این قسمت مشابه یکدیگرند):

جوان جواب سلام ملک به لطف و از روی ادب بازداد، اما گفت: ای ملک، از اینکه بر پای نمی‌خیزم معذورم دار، و خواهش می‌کنم مرا ببخش.

جوان مؤدبانه جواب سلطان بازمی‌گوید، با وجود این، از بی‌نزاکتی خود که در همهٔ این احوال نشسته است و از جای برنمی‌خیزد و به مهمانش خوشامد نمی‌گوید پوزش می‌خواهد. و بدین‌سان ــ همان‌گونه که در مقایسه با دیگر داستانهای هزار و یک شب می‌توان حدس زد ــ داستان معلّق می‌ماند. در سه داستان مختلف دیگر، یعنی «خیاط»، «سمسار نصرانی» و «طبیب یهودی»[۶۲]، پردازندهٔ متن جوانان خوبروی و به ظاهر خوش‌رفتار و مبادی آدابی را

معرفی می‌کند که از روی خودخواهی به اشخاص دیگر حاضر در داستان بی‌نزاکتی می‌کنند (در حضور مهمانان با دست چپ غذا می‌خورند، یا از اینکه با دیگران سر یک سفره بنشینند خودداری می‌کنند). در همهٔ این موارد، بی‌نزاکتی ناشی از عیبی جسمانی یا نقص عضو است. عدم رعایت حیرت‌آور نزاکت و ادب از سوی چنین اشخاص آداب‌دان و فرهیخته‌ای، شخصیتهای دیگر قصه را برمی‌انگیزد تا توضیحی دراین‌باره از جوان بخواهند. آن‌گاه جوان نقص عضوی را که پوشیده داشته است آشکار می‌کند و وقتی ماجرای معلول شدنش را بازمی‌گوید، داستان در داستان جدیدی آغاز می‌شود.

در این صحنه از حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده»، شگرد همانندی در کار است. پس از آنکه جوان از سلطان عذرخواهی می‌کند که در مقابل او برنخاسته است، سلطان از او می‌پرسد چرا در آن قصر متروک تنهاست و یار تیمارخواری ندارد، و علّت گریستن او چیست. این پرسشها بار دیگر اشک از دیدهٔ جوان روان می‌کنند و او اظهار می‌دارد:

> «سرور من! چرا گریه نکنم وقتی وضع من چنین است!» آن‌گاه دست دراز کرد و دامن ردای خود به یک سو کرد. ملک نگاه کرد و دید که جوان از ناف تا پای، سنگ سیاه و از ناف تا سر، به شکل بشر است.[۶۳]

تمام اعمال و رفتارهای حیرت‌انگیزی که در سراسر این صحنه برهم انباشته شده‌اند، با هم تلفیق می‌شوند تا با افشای سرّی تکان‌دهنده توضیح داده شوند. گریستن مرد جوان (که اکنون گفته می‌شود به خاطر اندوه ناشی از وضعیتش بوده است)، از جای برنخاستن و نشسته ماندنش به هنگام سلام کردن به ملک (به علت آنکه پاهایش سنگ شده و حرکت نمی‌توانسته‌اند)، ردا یا جبّهٔ بلندی که بر تن دارد (و اکنون درمی‌یابیم برای پوشانیدن نیم‌تنهٔ

مسخ‌شده‌اش از دید ملک ــ و ما ــ تا لحظهٔ افشای این راز بوده است)؛ این پاره‌توصیف‌ها همه در یکی از واحدهای توصیف تکراری به یکدیگر می‌پیوندند. اشاره‌های نخستین به ردای مرد جوان و حالت نشستن او عادی و تصادفی به نظر می‌آمدند، اما بعداً ثابت می‌شود که در پیرنگ داستان اهمیّتی اساسی دارند و به اهمیت این وصفهای جزئی وقتی پی برده می‌شود که مرد جوان وضعیت طلسم‌شدهٔ خود را آشکار می‌کند.

در حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده»، درست مانند حکایت «سمسار نصرانی» و «طبیب یهودی»، آشکار شدن نقص بدنی سبب حرکت و چرخش جدیدی در پیرنگ داستان می‌شود. سلطان اکنون از میزبان خود می‌خواهد برایش شرح دهد چگونه مسخ شده است، و از اینجا ما قدم به داستان در داستان دیگری می‌گذاریم.

۲ـ۱۲. ملکزاده و زن ساحر

در اینجا ما درمی‌یابیم که مرد جوان شاهزاده‌ای است که پس از مرگ پدرش پادشاه مملکت جزایر سیاه (جزایرالسود) شده است. پردازنده کوششی نمی‌کند که پیشینه‌ای برای شخص ملکزاده، قلمرو حکومت او و شهر او بیافریند، و از زندگی او در حال حاضر چیزی به ما گفته نمی‌شود جز یک مطلب که مرحلهٔ بعدی داستان را تعیین می‌کند: اینکه وی با دخترعم خود ازدواج کرده است. جوان ازدواج خود را ازدواجی فرخنده توصیف می‌کند و می‌گوید که زنش مدت پنج سال کاملاً به او وفادار بوده است:

> او مرا بسی دوست داشت و بی من سفره نمی‌گسترد و خوردنی نمی‌خورد. پنج سال بدین منوال گذشت.[۶۴]

ما حتی هنگامی که وی سخن می‌گوید احساس ناراحتی می‌کنیم

زیرا این نوع خوشبختی کاملتر از آن است که دوامی داشته باشد. وضعیّت مشابهی در داستان «سه سیب» آفریده می‌شود،[۶۵] آنجا که شوهر جوان بر خوشبختی خود در کنار همسر جوانش ــ که، مانند عروس ملکزادهٔ طلسم‌شده، دخترعموی اوست ــ تأکید می‌گذارد و از پاکدامنی او در قبال خود سخن می‌گوید، اما بلافاصله بعد از این می‌گوید چطور شد که همسرش را به قتل رسانید. در این صحنه نیز تحوّل و بسط داستانی همانندی در کار است: پردازنده بر حالت کمال و بی‌شائبگی ازدواج تأکید می‌گذارد تا تضاد آن را با آنچه در پی می‌آید تشدید کند.

ملکزاده سپس برای مهمانش تعریف می‌کند که یک روز هنگامی که در قصر استراحت می‌کرده است و دو کنیز او را باد می‌زدند، کنیزکان به تصور آنکه وی به خواب رفته است به وراجی و رازگویی با یکدیگر می‌پردازند و دربارهٔ همسرش می‌گویند که هر شب داروی خواب‌آور به شراب او می‌آمیزد و سپس دزدانه به میعادگاه نامعلومی می‌رود. شگرد پی بردن به راز ــ شنیده شدن نجوای کنیزانی که ملکزاده را باد می‌زنند و می‌پندارند او خوابیده است ــ درست مانند تمهیدی است که در حکایت «غنیم ابن ایوب» مشاهده می‌کنیم،[۶۶] که در آن خلیفه از سرنوشت قوت‌القلوب، معشوقهٔ خود، به همین نحو آگاهی می‌یابد.

ملکزاده که هراسان شده است به دشواری تا نیمه شب صبر می‌کند تا حقیقت این شایعه را دریابد. مانند هر شب هنگام خواب، زن جام شرابی برای او می‌آورد، اما آن شب وی فقط تظاهر به نوشیدن می‌کند و سپس خود را به خواب می‌زند؛ و ترسش به بدترین وجهی حقیقت پیدا می‌کند. همسرش همین‌که می‌پندارد او به خواب رفته است، از بستر برمی‌خیزد و او را با تندی خطاب قرار می‌دهد و در گوشش زمزمه می‌کند که از بودن با وی خسته شده

است و این آرزو را بر زبان می‌آورد که: «بخسب، امیدوارم که برنخیزی!» آن‌گاه جامه بر تن می‌کند، عطر به خود می‌زند و از اتاق به بیرون می‌شتابد.

ملکزاده دزدانه در پی او روان می‌شود. زن قصر را ترک می‌گوید و به دروازهٔ شهر می‌رسد، و در آن حال که همسرش ناظر اوست افسونی زیر لب می‌خواند و دروازه گشوده می‌شود. این هشداری به ملکزاده است که زنش براستی یک جادوگر است. اما حوادثی بدتر از این در پیش است. زن به میان کلبه‌ای می‌رود که ملکزاده بزودی درمی‌یابد معشوق همسرش در آن سکنی دارد: غلامی سیاه با سیمایی کریه و جامه‌ای ژنده که از زن اطاعت کامل و اخلاص عاشقانه می‌طلبد. شوهر از مخفیگاه شاهد همهٔ ماجراست. غلام برای آنکه سلطهٔ خویش را بنمایاند زن را به بی‌وفایی متهم و تهدیدش می‌کند که او را بیرون می‌راند. این امر سبب می‌شود زن به تأکید بگوید که از شوهرش متنفر است و، «اگر از جانب تو نگران نبودم، پیش از آنکه آفتاب فردا برآید شهرش را بر سرش خراب و آن را جایگاه کلاغان و جغدان و کنام روبهان و گرگها می‌کردم.» (همهٔ این جملات «مسجّع» است ــ مدینتهُ خَرَاب تزعقُ فیها البوم و الغُراب و مأواها الثعالب و الذیاب[۶۷] ــ و طنینی از نفرینهای شعائری دارد، و شاید با تصویرپردازی پردازندهٔ داستان از زن ملکزاده به عنوان یک جادوگر ارتباط داشته باشد.) [۶۸]

پس از این، نفرت زن از شوهرش در تضاد با عشق ملتمسانه‌ای تصویر می‌شود که وی به معشوقش ابراز می‌دارد. بلافاصله، پردازندهٔ داستان به ما می‌گوید که غلام با چه اشمئزازی زن را از خود می‌راند، با این حال زن با او چنین می‌گوید: «ای سُرور دل من، ای روشنایی دیدهٔ من، ای ثمرهٔ قلب من.» همین‌که غلام نشان می‌دهد که برخلاف میل باطنی‌اش از غضبش کاسته است، زن ملتمسانه از او

می‌خواهد چیزی برای خوردن به او بدهد. غلام به او می‌گوید به درون ظرفی که آنجاست بنگرد. زن درپوش ظرف را برمی‌دارد و پس‌مانده‌ای از گوشت و استخوان سرخ‌شدهٔ موش می‌یابد. آن را پیش می‌نهد و پس‌مانده‌ها را با منّت می‌خورد، درحالی‌که شوهر، پنهان از دیدهٔ زن و غلام، با نفرت نگاه می‌کند.

از حادثهٔ درون کلبه دو مسألهٔ مهم سر برمی‌آورد. نخست، نفرت زن از شوهرش و نیز علاقه و اشتیاق او برای صدمه رساندن به وی روشن می‌شود؛ اطلاعی که در صحنهٔ بعدی اهمیّت پیدا می‌کند (باید به صورت گذرا یادآور شویم که علّت این نفرت ــ جز اینکه گفته می‌شود زن از همسرش خسته و سیر شده بوده است ــ بررسی نمی‌شود. عنصری که در این داستان بر آن تأکید می‌شود عمل است نه انگیزهٔ روانی). در مرحلهٔ دوم، ما از فرمانبرداری کامل زن از تمام فرمانهای غلام آگاه می‌شویم. این واقعیّت برای فرجام داستان، چنان‌که خواهیم دید، اهمیّت اساسی پیدا می‌کند.

ملکزاده به سلطان چنین می‌گوید که در این وقت همسرش را دید که جامه برکند و وارد بستر غلام شد. در اینجا دیگر او عنان خویش از دست می‌دهد، بی‌آنکه دیده شود به آهستگی درون کلبه می‌رود، شمشیر برمی‌گیرد و ضربه‌ای بر گردن غلام وارد می‌آورد. در این نقطه، پردازندهٔ داستان اگر می‌خواست می‌توانست داستان را ناگهان، با گفتن اینکه ضربهٔ ملکزاده عاشق و معشوق را کشته برجای گذاشت، به پایانی موجه برساند. اما پایان داستان به تعویق افکنده می‌شود و در پیرنگ داستان چرخش تازه‌ای ایجاد می‌شود:

> جوان طلسم‌شده به سلطان گفت: «سَروَر من، وقتی من بر غلام ضربه نواختم شاهرگ او را قطع نکردم، بلکه گلو و پوست و گوشت او را بریدم، حال آنکه فکر کردم او را کشته‌ام. غلام با

صدای بلند به خُرخُر افتاد و زنم در کنار او بجنبید؛ پس من عقب کشیدم، شمشیر را به جایش گذاشتم و به شهر بازگشتم.» [۶۹]

صحنه‌ای که در اینجا ساخته شده است ما را به چند نتیجه می‌رساند. کشمکش حلّ و فصل نشده باقی می‌ماند: نه غلام کشته شده است و نه همسر خیانتکار؛ پس داستان می‌تواند ادامه پیدا کند و تا رسیدن به انتها بسط بیشتری بیابد. پردازندهٔ داستان دقت به خرج داده است که مشخص کند غلام از ناحیهٔ گلو زخم برداشته است؛ اهمیت زخم در پیچ بعدی پیرنگ داستان آشکار می‌شود. چون جوان پیش از آنکه زنش از خواب بیدار شود از کلبه بیرون می‌آید، زن ساحر نمی‌داند جراحت چگونه بر معشوقش وارد آمده است و چه کسی بر او ضربه زده است.

بامداد دیگر زن به هیئت عزاداران در مقابل ملکزاده ظاهر می‌شود: گیسوان بریده و جامهٔ ماتم پوشیده و داستانی برای گفتن به شوهرش آماده کرده است، زیرا هنوز نمی‌داند شوهرش از علّت واقعی غم‌واندوه او، یعنی زخمی که خود بر معشوق او وارد آورده است، آگاه است. سخن زن در اینجا نمونهٔ خوبی از نابرابری کنایه‌آمیز است:

همسرم، در کاری که می‌کنم با من مخالفت مکن، زیرا به من خبر رسیده است که مادرم درگذشته؛ پدرم در جهاد کشته شده؛ از دو برادرم یکی را مار گزیده و دیگری [از بام] افتاده و مرده است.[۷۰]

در کنار ملکزاده، زن را می‌بینیم که دروغ پشت دروغ می‌بافد. ملکزاده به معارضه با او چیزی نمی‌گوید و آرام به تقاضای او برای ساختن بقعه‌ای مقبره‌دار در قصر، برای آنکه ظاهراً بتواند عزلت

گزیند و به ماتم خانواده‌اش بنشیند، موافقت می‌کند و می‌گوید: «هرآنچه خواهی کن.» درواقع، چنان‌که ملکزاده به سلطان می‌گوید، زن عاشق مجروح خود را دزدانه به آن مقبره می‌آورد و هر روز به آنجا می‌رود تا وی را پنهانی طعام دهد. هر روز شوهر صدای زنش را می‌شنود که با ملاطفت با غلام سخن می‌گوید و ملتمسانه از او می‌خواهد در جوابش سخنی بگوید؛ اما چنان‌که ملکزاده برای سلطان تعریف کرده است، غلام قادر به تکلم نیست. ماهها ملکزاده فریبکاری زنش را تحمل می‌کند. اما یک روز هنگامی که زن در کنار بقعه نشسته است و از معشوقش خواهش می‌کند با او سخنی بگوید، به سراغ او می‌آید. زن مشغول خواندن غزلی عاشقانه است که در آن غلام را به خورشید و ماه (الشمس و القمر) مانند می‌کند. شوهر که خشمش برافروخته شده است دیگر طاقت نمی‌آورد و فاش می‌کند که گفته‌های همسرش به آن غلام را شنیده است. ملکزاده سپس به ریشخند او می‌پردازد و بالبداهه شعری به تقلید از او می‌سراید که در آن معشوقش را با زبانی پر از جناس به زغال و کثافت (الفحم و القدر) تشبیه می‌کند.[۷۱]

اهانتهای مرد زن را به مقابله برمی‌انگیزد. بر پای می‌خیزد و فریاد می‌زند: « ای سگ لعنتی، پس این تو بودی که این بلا را سر من آوردی و محبوب قلب مرا مجروح کردی. نگاه کن، او هنوز در عنفوان جوانی است ولی به خاطر تو به این روز افتاده است که نه مرده است و نه زنده (لا هو میّت و لا هو حی).» شوهر او را «بدترینِ روسپیان» می‌خواند و شمشیر می‌کشد تا وی را بکشد. اما زن از او زرنگتر است. افسونی بر او می‌خواند و او از نیمهٔ بدن به پایین سنگ می‌شود. ملکزاده به سلطان می‌گوید: «و من به این صورت درآمدم که می‌بینی؛ ماتم‌زده و غمگین. نه می‌توانم بایستم و نه می‌توانم بخوابم؛ من نه مرده‌ای هستم در میان مردگان و نه زنده‌ای در میان

زندگان (وَ لا انا میّت مَعَ الاموات وَ لا حیّ مع الاحیا).[۷۲] از این رو، عقوبت شوهر (از نظر بیانی، نه اخلاقی) بر اثر افسون‌شدگی، متناظر است با سرنوشت غلام سیاه: هر دو معلّق میان مرگ و زندگی. پردازندهٔ داستان بر این تناظر، بخصوص با به کار بردن گونهٔ متفاوتی از همان عبارت لامیت و لاحیّ در توصیف وضع غلام و ملکزاده، تأکید داشته است.

ملکزاده سپس برای سلطان توضیح می‌دهد که زنش پس از طلسم کردن او، تمامی شهر را نیز افسون کرد و همهٔ ساکنان آن را به ماهیانی با رنگهای مختلف تبدیل کرد: مسلمانان را به رنگ سفید، مجوسان (زرتشتیان) را به رنگ قرمز، نصارا (مسیحیان) را به رنگ آبی و یهودیان را به رنگ زرد.[۷۳] این امر، رنگارنگ بودن ماهیانی را که صیاد در قصهٔ پیشین صید کرده بود روشن می‌کند. به این ماهیها بار دیگر پیش از آنکه داستان به پایان برسد اشاره خواهد شد. به عنوان واپسین توضیح، ملکزاده به شکایت می‌گوید که هر روز زنش، برای تنبیه بیشتر، وی را برهنه می‌کند و صد ضربهٔ تازیانه به او می‌زند و به دنبال آن، بر شانه‌های خونین او پیراهنی مویین و خشن می‌پوشاند و بر روی آن ردایی زیبا می‌کشد، که ما در آغازِ این صحنه ملکزاده را در آن جامه مشاهده کرده‌ایم. این اشاره به ردا ما را به یاد نخستین نگاهمان به ملکزاده در آغاز این بخش از داستان می‌اندازد، و این احساس مطبوع به ما دست می‌دهد که پس از یک دور کامل در پایان حکایت مرد جوان به نقطهٔ آغازین رسیده‌ایم.

۲ـ۱۳. نقشهٔ سلطان

اکنون شخصِ سلطان کانون عملیات می‌شود. وی پس از آنکه داستان ملکزاده را می‌شنود، می‌گوید به او کمک خواهد کرد، و از او می‌پرسد زن غدارش و مقبره‌ای را که غلام در آن پنهان شده است

کجا می‌تواند بیابد. ملکزاده می‌گوید که زنش هر روز پس از تازیانه زدن او به مقبره می‌رود تا برای معشوقش خوردنی و نوشیدنی ببرد و این کار هرروزهٔ اوست.

پردازندهٔ داستان حادثهٔ بعد را با شتاب نقل می‌کند. در غروب آفتاب سلطان شمشیر خود را برمی‌دارد و به جانب مقبرهٔ داخل قصر می‌رود. در اینجا متن به سادگی چنین می‌گوید:

> به سراغ غلام رفت و او را بکشت. سپس او را بیرون برد و در چاهی که در قصر بود افکند.[۷۴]

در تجزیه و تحلیل این صحنهٔ کوتاه می‌توانیم بپرسیم چرا پردازندهٔ داستان خود را به این توضیح مختصر دربارهٔ حادثهٔ قتل غلام و مرگ او قانع کرده است؟ به هرحال، از هرچه بگذریم، وی یکی از شخصیتهای مهم در این داستان، و یکی از دو قهرمان نابکار این حکایت است؛ بنابراین، از پردازنده منطقاً انتظار می‌رفت اندکی بیشتر در این مورد درنگ کند و مکافات نهایی غلام را بیشتر شرح و بسط دهد.

اما مانند حکایت «ملک یونان و حکیم دوبان»، مرگ یکی از شخصیتهای داستان به هیچ‌وجه نشانگر پایان داستان نیست؛ بلکه فقط اتفاقی فرعی است که راه را برای درگیری نهایی آماده می‌کند. به این دلیل پردازندهٔ داستان می‌تواند حادثهٔ خلاص شدن از شرّ غلام را به کوتاهی برگزار کند و تجسّم نمایشی را برای استفادهٔ در داستان نگه دارد تا به این طریق توجه ما را به نقطهٔ اوج واقعی داستان، یعنی صحنهٔ مقابلهٔ سلطان با زن جادوگر، معطوف دارد.

با افکندن غلام به ته چاه، اکنون سلطان پیش می‌رود تا بقیهٔ نقشهٔ خود را اجرا کند. به میان مقبره می‌رود و جامه‌های غلام را بر خود می‌پیچد، و «در خوابگاه او بخسبید و تیغ برکشیده در پهلوی خویشتن بگذاشت.»

پردازندهٔ داستان در اینجا سلطان را که در خوابگاه غلام پنهان شده است وامی‌گذارد و صحنه را عوض می‌کند و به سراغ ملکزادهٔ طلسم‌شدهٔ درمانده و تنها می‌رود. زنش را وارد صحنه می‌کند و او به کار همیشگی تنبیه ملکزاده می‌پردازد:

> آن ساحرهٔ ملعون بیامد، و همین‌که وارد شد جامه از تن شوهر به‌در کرد، تازیانه‌ای برگرفت و به زدن او پرداخت و او همی نالید و می‌گفت: «ای زن، به من رحمت آور، آیا این حالتی که من دارم کافی نیست؟» و زن پاسخ داد: «چرا تو رحم نکردی و معشوق مرا به آن روز نشاندی؟» و چندان او را بزد تا توانش برفت و خون از پهلوهای او سرازیر شد. آن‌گاه پیراهن خشن مویین از زیر و جامهٔ حریر از رو بر او بپوشانید.[۷۵]

یقیناً صحنه‌ای است فوق‌العاده تجسّمی، با ناله‌ها و نفرینها و خون، تا تقاضای خواننده‌ای را که از داستان هراس و دلهره می‌طلبد برآورده کند. اما این صحنه برای برآوردن مقصودی بزرگتر است، و آن اثبات نابکاری زن و سزاوار بودنش برای عقوبت وحشتناکی است که در انتظار اوست.

در متن لیدن، در ارائهٔ این حادثه تفاوت مهمی دیده می‌شود و آن این است که در این متن، برخلاف چهار متن دیگر، صحنهٔ تازیانه‌زدن با پایان شب بیست‌وپنجم و جملهٔ معهودِ «بامداد شد و شهرزاد لب از سخن فروبست» قطع می‌شود. اما در اینجا، این جملات معهود اندکی جرح و تعدیل شده و بسط یافته است تا با بافت این حادثهٔ خاص سازگاری پیدا کند. انقطاع داستان درست بعد از ناله و استغاثهٔ شوهر و پاسخ زن روی می‌دهد:

> زن گفت: «چرا تو رحم نکردی و معشوق مرا به آن روز نشاندی؟» چون قصه بدین‌جا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب

از داستان فروبست. دینارزاد گفت: «ای خواهر، چه داستان عجیبی، و تو چه خوش حدیث گفتی!» شهرزاد گفت: «اگر ملک امروز مرا نکشد شب آینده خوشتر از این حدیث گویم.» و ملک شهریار که به حیرت شده و در دل برای جوان طلسم‌شده اندوهگین گشت به خود گفت: «به خدای او را امشب و شبهای دیگر، حتی تا دو ماه نکُشم تا بقیهٔ داستان بشنوم و بدانم بر سر این جوان طلسم‌شده چه می‌آید. آنگاه به عادت قدیم بازشوم و او را مانند همهٔ زنهای دیگر بکُشم.»[۷۶]

این اختلاف در گفتهٔ کلیشه‌ای و عادی پادشاه به یکباره توجه ناظر را به خود جلب می‌کند: شهریار از محنت ملکزادهٔ جوان احساس غم و اندوه می‌کند. پردازندهٔ متن لیدن این اندیشه را در این قصه بیشتر بسط نمی‌دهد و دیگر هم در حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» اشاره‌ای به شهریار نمی‌کند؛ بنابراین باید احتیاط کنیم و علی‌رغم این گفتهٔ موجز، در نقشهٔ کلّی داستان بیش از حد برای این صحنه تأکید قائل نشویم. اما به هر حال، این قطعه حائز اهمیّت است زیرا در متن لیدن، بولاق و مک‌ناتن همگی به یکسان، همهٔ اشاره‌ها به شهریار، بعد از داستانهای مقدماتی هزار و یک شب، مختصر و سَرسَری است.[۷۷] اما در متن لیدن، پایان شب بیست و پنجم یک استثناست که برای لحظه‌ای موفق می‌شود طنینی احساسی بر سراسر داستان در داستانهای روایت هزار و یک شب بیفکند: پادشاهی که خود قربانی بی‌وفایی و خیانت زنش شده است، دل بر ملکزادهٔ جوانی می‌سوزاند که همان بلیّه بر سر او آمده است.

زن ساحره پس از تازیانه زدن شوهرش، خوراک و شراب برمی‌دارد و به مقبره‌ای که برای معشوق ساخته است می‌رود به امید آنکه غلام را در آنجا بیابد. بیرون از مقبره می‌ایستد، درست مانند همان زمانی

که شوهرش دزدانه در پی او آمده بود و کارهای او را نظاره می‌کرد، و ندا درمی‌دهد: «با من سخن بگو»، و درخواست خود را چند بار تکرار می‌کند و به التماس از او می‌خواهد وی را پاسخ دهد؛ آن‌گاه شعری عاشقانه می‌خواند: «تا چند دوری می‌گزینی و با من جفا می‌کنی ...؟»[۷۸] بدیهی است که پردازنده در اینجا زن را چنان می‌نمایاند که سکوت طولانی معشوق را از روی اراده و بدخلقی تصور می‌کند، نه بر اثر ضربه‌ای که شوهرش بر گلوی او نواخته و قوّهٔ تکلمش را از میان برده است؛ و حیله‌ای که سلطان می‌خواهد علیه او به کار برد کاملاً مبتنی بر این اعتقاد اوست.

ملک از میان قبر صدای خود را تغییر می‌دهد و به آوایی که بسان صدای زنگیان است ناله‌ای بلند سر می‌دهد. زن از شدت خوشحالی چون مرده‌ای غش می‌کند و سپس چون به خود می‌آید فریاد می‌زند: «ای آقای من، آیا براستی با من سخن گفتی؟ آیا با من تکلم کردی؟» در اینجا طنز و استهزای تغییر صدا بسیار مؤثر به کار رفته است: زن بیرون قبر می‌ایستد و سخنان محبت‌آمیزی نثار پیکرهٔ چمباتمه‌زده‌ای می‌کند که تصور می‌کند عاشق اوست. سلطان در میان گور پنهان شده و آماده است برجهد و از زیرِ جامه‌های غلام تیغهٔ شمشیری برکشیده را به کار گیرد.

سلطان به فریاد شعف‌آمیز زن با ناله پاسخ می‌دهد: «لعنت بر تو ای پتیاره، آیا تو شایسته‌ای که کسی با تو سخن بگوید یا تو را پاسخ بدهد؟» اگر شاهد صحنهٔ پیشین در کلبه نبودیم، اینکه سلطان با این لحن توهین‌آمیز با زن سخن بگوید و موفق شود به او بباوراند که معشوق اوست، ظاهراً غیرممکن به نظر می‌رسید؛ اما در کلبه شاهد رفتار توهین‌آمیز غلام و اطاعت چاپلوسانهٔ زن از هر هوس و فرمان او بوده‌ایم. پس موفقیّت نقشهٔ سلطان وابسته به این است که زن مشتاقانه اوامر او را (در قالب شخصیت غلام) اطاعت کند، و از

اینکه حاضر شده است بعد از مدتها سکوت عذاب‌دهنده با وی سخن گوید سپاسگزار باشد.

سپس زن جادوگر از او می‌پرسد چرا با وی چنین خشمگین است. او پاسخ می‌دهد: «زیرا تو تمام روز شوهرت را شکنجه می‌کنی، و او پیوسته گریه می‌کند و کمک می‌طلبد، و مرا از اینکه اندکی بخوابم بازمی‌دارد.» این ادعایی است که در آن شمّه‌ای از حقیقت وجود دارد، زیرا در صحنه‌ای ما شاهد بودیم که زن شوهر را تازیانه می‌زند و او درخواست رحم و شفقت می‌کند. سلطان بر سخنش می‌افزاید: «شب و روز او فریاد می‌زند و استغاثه می‌کند و خدای را علیه من و تو می‌خواند. فریادهای گوشخراش او اعصاب مرا خراب و خواب را بر من حرام کرده است. اگر به این خاطر نبود، من مدتها پیش شفا یافته بودم! این است آنچه مرا از پاسخ دادن به تو و گفتگو با تو بازمی‌دارد.»[۷۹]

استراتژی سلطان اکنون در معرض دید قرار می‌گیرد: وی می‌داند که زن می‌خواهد عاشقش با او سخن بگوید؛ و چنین می‌نمایاند که علت سخن نگفتنش شکنجه‌ای است که زن به شوهرش روامی‌دارد. در این نقطه بعضی از عناصر داستانی نیز مشهودتر می‌شود. پردازندهٔ داستان از همان آغاز صنعت توصیف تکراری را با اشاره‌های به ظاهر تصادفی به سخن و سخن گفتن به کار گرفته است، مثلاً: گلوی غلام مجروح شده است و به ما به صورت گذرا گفته می‌شود که در نتیجهٔ این جراحت نمی‌تواند سخن بگوید؛ بارها و بارها به ما نشان داده می‌شود که زن ساحره به غلام التماس می‌کند با او سخن بگوید و فکر می‌کند امتناع او از سخن گفتن به خاطر آن است که از وی رنجیده است. پس موفقیّت حیلهٔ سلطان کلاً به اشتیاق زن برای شنیدن صدای عاشقش وابسته است، اشتیاقی که بدقت در طول داستان ساخته و پرداخته و به ما نشان داده شده است. این نشانهٔ

چیره‌دستی پردازنده است که می‌تواند کلّ پیرنگ داستان را بر گرد این رشتهٔ به ظاهر بی‌اهمیّت اشارات بچرخاند که درواقع در صحنه‌های قبلی به دقت بستر آنها فراهم شده است.

سخن سلطانِ مبدّل هنوز پایان نیافته است که زن از او اجازه می‌خواهد که برود و همسرش را از قید افسون برهاند، و البته وی موافقت می‌کند. زن بی‌درنگ ملکزاده را به شکل انسانی‌اش برمی‌گرداند؛ سپس با شتاب به مقبره برمی‌گردد. شادان از این اندیشه که رضایت عاشقش را به دست آورده است، به سوی قبر ندا می‌دهد: «سرور عزیز، بیرون بیا تا من چهرهٔ محبوبت را بنگرم!» پردازنده در اینجا پایان داستان را به تأخیر می‌اندازد و می‌گذارد سلطان نیرنگ دومی به کار گیرد و زن ساحره را مجبور کند افسونش را از بقیهٔ مردم شهر هم بردارد. سلطان در همان هیئت باز به شکایت از میان قبر می‌گوید: «تو مرا از شاخه رهانیدی نه از ریشه.» و توضیح می‌دهد که ماهیهای رنگین ــ یعنی اهالی طلسم‌شدهٔ جزایر سیاه ــ همه شب او را از خواب بازمی‌دارند زیرا سرهایشان را از حوض بیرون می‌آورند (عبارتی که یادآور سر بلند کردن ماهیها در میان تابه است) و برای کمک فریاد می‌کنند. سلطان مبدّل می‌افزاید:

> برای این است که من بهبود نمی‌یابم. پس بشتاب و آنها را از افسون برهان! آنگاه به اینجا بیا، دست مرا بگیر و از جای برخیزان. زیرا من در راه بهبودی هستم.[۸۰]

زن که مانند همیشه مشتاق است عاشق خود را شادمان کند، به شتاب بیرون می‌رود و همهٔ اهالی را از افسون می‌رهاند و زندگی به شهر برمی‌گردد. سپس شتابان به بقعه بازمی‌گردد. همهٔ قربانیان از افسون زن نجات یافته‌اند و پردازنده آماده است که سلطان را از اختفا بیرون آورد و داستان را به پایان برساند.

آن‌گاه وارد قصر شد، و به سوی بقعه روان گردید و گفت: «آقای من، دست عزیزت را به من بده، و برخیز!» سلطان با صدای مبدل گفت: «نزد من آی.» زن به او نزدیک شد، و سلطان گفت: «نزدیکتر بیا.» سپس زن به او نزدیکتر شد تا بدان‌جا که به وی چسبید. آن‌گاه سلطان بر سینهٔ او جست و با شمشیر ضربه‌ای بر او نواخت که به دو نیم شد و بر زمین افتاد، سپس بیرون رفت و جوان طلسم‌شده را منتظر خود یافت و از اینکه به سلامت رهایی یافته است او را تهنیت گفت.[۸۱]

چنان‌که پیشتر دیدیم، پردازنده از شخصیت شریر دیگر داستان ــ غلام مجروح ــ با به کارگیری شیوهٔ ارائهٔ مختصر، یاد کرد، اما از آنجا که رودررویی سلطان و زن جادوگر را نقطهٔ اوج واقعی داستان می‌داند، این پایان را با شیوهٔ تجسّم نمایشی جان می‌بخشد و ختم قصه را به تعویق می‌اندازد.

۲ـ۱۴. پایان داستان: وحدت روایتها

بقیهٔ داستان به سرعت روایت می‌شود. ملکزاده و سلطان که اینک دوستان جانی شده‌اند با هم به قلمرو حکومت سلطان سفر می‌کنند. سلطان، صیادی را که برایش ماهیهای رنگارنگ آورده بود فرامی‌خواند و او را خلعت می‌دهد، زیرا چنان‌که به ما گفته می‌شود، مسبب رهایی شهر طلسم‌شده بوده است. سلطان از او می‌پرسد آیا فرزندی دارد یا نه و معلوم می‌شود صیاد یک پسر و دو دختر دارد. آن‌گاه سلطان پسر را خزانه‌دار خود می‌کند و یکی از دختران را خویشتن به زنی می‌گیرد و دیگری را به پسرخواندهٔ جدید خود، ملکزاده‌ای که طلسم شده بود، تزویج می‌کند. اما دربارهٔ خود صیاد به ما گفته می‌شود که «وی ثروتمندترین مرد روزگار خود شد، و

دخترانش با شاهان و شاهزادگان ازدواج کردند[۸۲].»*

با مفروض دانستن استدلال متقاعدکنندهٔ مک‌دانلد (که قبلاً دربارهٔ آن بحث کردیم) در این باره که حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» و داستان پیش از آن، یعنی حکایت «صیاد و عفریت»، دو داستان کاملاً متمایز و مستقل از یکدیگر بوده‌اند که بعداً به هم ملحق شده‌اند، می‌توانیم این پرسش را مطرح کنیم: آیا مؤلفان متنهای مورد بررسی ما فقط این دو داستان را کنار هم گذاشته‌اند، یا آنکه تلاش هم کرده‌اند تا آنها را از جنبهٔ ساختاری و موضوعی وحدت بخشند؟

خاتمهٔ داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» شواهدی بسیار روشن از تلاشهای پردازنده را برای وحدت بخشیدن به دو داستان نشان می‌دهد. توصیف صیاد در پایان داستان با گفتن اینکه وی اینک «ثروتمندترین مرد روزگار خود شد»، دقیقاً در نقطهٔ مقابل صحنه‌ای از این حلقهٔ داستانی است که به اختصار همین صیاد را مردی توصیف می‌کند که روزگار به فقر و نداری می‌گذرانید.[۸۳] بنابراین، عاقبت به خیر شدن صیاد در پایان، یک هماهنگی صوری در داستانها به وجود می‌آورد که آغاز حکایت اوّل را به پایان حکایت دوم وصل می‌کند و به این دو وحدت می‌بخشد. پردازندگان همچنین سه تن از شخصیتهای مهم این دو حکایت یعنی صیاد، سلطان و ملکزادهٔ طلسم‌شده را با الحاق آنها به یک خانوادهٔ گسترده از طریق ازدواج مصلحتی در پایان داستان، با هم متحد می‌کنند.

چنان‌که قبلاً یادآور شدیم، پردازندهٔ متن ظاهراً هنگام الحاق این دو داستان به هم کوششی نکرده است تا در داستان «صیاد»، صحنهٔ

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی پایان داستان اندکی متفاوت است: «ملک یکی از دختران او را برای خود و دیگری را از برای ملکزادهٔ جادوگشته تزویج کرد و امارت لشکر به پسر او سپرد و حکومت شهر ملکزاده و جزایرالسود را به صیاد تفویض کرد» (همان، ج ۱، ص ۴۸). ــ م.

ناتمامِ ظاهر شدن جادوییِ زن و غلام را در آشپزخانه ببندد؛ در پایان داستان ما هنوز توضیحی برای ظاهر شدن این دو شخص مرموز از دیوار آشپزخانهٔ سلطان نمی‌یابیم و از معنای جملهٔ «بر سر پیمان هستید؟» که از ماهیها می‌پرسند هم آگاه نمی‌شویم. از سوی دیگر، اگر فرض کنیم که داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» برای پایان حلقهٔ داستانی «صیاد» از آن جهت انتخاب شده است که عناصر صوری برجستهٔ داستان «صیاد» را تکمیل می‌کند، منطقی به نظر می‌رسد. در صحنه‌هایی از «صیاد و عفریت»، با یک زن ساحر، یک غلام سیاه و برکه‌ای پر از ماهیهایِ رنگارنگ روبه‌رو می‌شویم. در داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» هم همین‌گونه است، هرچند که ساحرهٔ داستان «ملکزاده» و بویژه غلام سیاه آن، کاملاً همتای اشخاصی که در حکایت اوّل معرفی می‌شوند نیستند: ساحرهٔ داستان «صیاد» پیوسته به سوگندی اشاره می‌کند، حال آنکه ساحرهٔ داستان «ملکزاده» اصلاً و ابداً در این باره چیزی نمی‌گوید؛ غلام سیاهِ حکایت «صیاد» عظیم و بلندقامت است، حال آنکه غلامِ داستان «ملکزاده» تقریباً از همان آغاز ناکار و ناتوان است. اما به هرحال واقعیّت این است که داستانهای «صیاد» و «ملکزاده» در داشتن قهرمانانی چون ساحره، غلام و ماهیهای رنگارنگ شریک‌اند، و در نتیجه این گمان به ذهن می‌آید که آفرینندگان متون مورد بررسی ما وقتی دو داستان را به هم الحاق می‌کرده‌اند، از الزامات هماهنگی صوری آگاه بوده‌اند.

پس حلقهٔ داستانی «صیاد ـ ملکزاده» اگر با هم درنظر گرفته شود تا حدی از وحدت صوری برخوردار است، اما این وحدت در سطح مضمون چندان آشکار نیست. چنان‌که قبلاً گفتیم، استفاده از جملهٔ راهنمای «مرا مکش تا خدای تو را نکشد» یا «از من درگذر تا خدای از تو درگذرد»، که حکایت «صیاد و عفریت» و «ملک یونان و حکیم دوبان» را وحدت بخشیده بود، در پایان داستانِ «صیاد» به

معنای خاص (یعنی بدون حکایت «ملکزاده») به پایان می‌رسد، و پردازندگان هزار و یک شب در هیچ‌جای داستان «ملکزادهٔ طلسم‌شده» کوششی نمی‌کنند تا با وارد کردن این جملهٔ راهنما در حکایت «ملکزاده» به کلّ حلقهٔ داستانی وحدت مضمونی ببخشند. پس در سطح وحدت مضمون، دو داستان مستقل از یکدیگر باقی می‌مانند.

فصل سوم

تفریحهای خلیفه:
حکایتهای هارون‌الرشید، وزیرش جعفر، و ابونواس شاعر

۳ـ۱. زمینهٔ تاریخی

در این فصل داستانهایی را بررسی می‌کنم که به اطرافیان و ملازمان رکابِ خلیفهٔ عباسیِ قرن سوم هـ./نهم م.، هارون‌الرشید، مربوط می‌شوند. با آنکه من از منابع متعددی، مانند ویرایشهای عربی الف لیله (چاپ لیدن، بولاق و مک‌ناتن) و نیز دست‌نویس مجموعه‌های داستانی چاپ‌نشده‌ای که مستقل از شبها هستند، استفاده کرده‌ام، اما به نحو شگفت‌انگیزی میان همهٔ این متنها در تصویری که از شخصیتهای اصلی پرداخته‌اند یکدستی و انسجام وجود دارد. تردیدی نیست که بخشی از این امر ناشی از این واقعیت است که این داستانها دربارهٔ اشخاص تاریخی حقیقی هستند. اما از این مهمتر، احتمال وجود روایات شایعی دربارهٔ هارون و جعفر در میان قصه‌پردازان است؛ روایاتی که به تصور من از دو منبع عمده برخاسته‌اند: نقل شفاهی روایات، و اسنادِ مکتوب تاریخی مندرج در وقایع‌نامه‌ها و تذکره‌ها و کتب رجال سده‌های میانه. خودِ من برای شروع تحقیق به آن جنبه‌هایی از گزارشهای تاریخی اشاره می‌کنم که با بررسی الف لیله ارتباط دارند.

همه می‌دانند که در دورهٔ خلافت هارون‌الرشید، خاندان برمکیان موفق شده بودند در مقام مشاوران و وزیران دستگاه خلافت قدرت

زیادی به دست آورند. جعفر بن یحیی برمکیِ وزیر، بویژه در مقام ندیم صمیمی و هم‌پیالهٔ خلیفه، از محبوبیت خاصی برخوردار و مورد عنایت هارون بود. اما برمکیان ظاهراً بیش از حد به خود مطمئن بودند. مطابق تجزیه و تحلیل دومینیک سوردل، «آنها در پی آن بودند که یک نوع وزارت موروثی به وجود آورند، ... یعنی دولتی واقعی در دل دولت.»[۱] در سال ۱۸۸ هـ./۸۰۳ م. ناگهان رشید از برمکیان روی برتافت، و قدرت آنها با ضبط و مصادرهٔ اموالشان و به زندان افکنده شدن و مجازاتهای عبرت‌انگیز برای جعفر، ندیم صمیم پیشین، که سرنوشتی وحشتناک برایش رقم خورده بود، عملاً یک شبه درهم شکست. از شرحهایی که در سده‌های میانه در این باره نوشته‌اند کاملاً روشن نمی‌شود که حملهٔ هارون جنبهٔ غریزی داشته یا طبق نقشهٔ از پیش بدقت پرداخته‌شده‌ای صورت گرفته است، اما آنچه در اذهان مردم باقی مانده بود، روی برتافتن سریع بخت و اقبال از یک خاندان برجستهٔ بغدادی بود.[۲] بلافاصله بعد از سقوط برمکیان اشعار زیر بر سردر کاخ آنها در خراسان نقر شد:

ناملایمات زمانه بر سر پسران بدبخت برمک فروبارید.
در کار آنان عبرتی است برای ما
پس ای کسی که ساکن این قصری، عبرت گیر![۳]

جمله و عبارت آخرِ این شعر یادآور اندرزی اخلاقی است که ما اغلب در هزار و یک شب به آن برمی‌خوریم: «این حکایت عبرتی است برای آن کس که باید عبرت گیرد.»[۴] بنابر روایاتی که از دوران خلافت هارون‌الرشید از سده‌های میانه باقی مانده است، اشعار زیادی در واکنش به سقوط برمکیان سروده شده بود و بسیاری از آنها همین مضمون ــ هشیار بودن در برابر مصیبتهای سرنوشت ــ را

داشتند.[۵] ناگهانی بودن سقوط جعفر برمکی در تبدیل کردن او به شخصیتی افسانه‌ای، و به احتمال قوی در برانگیختن سنّت داستانسرایی پیرامون هارون و وزیرش، نقش زیادی داشته است.

از وقایع‌نامه‌ها چه نوع شخصیتی می‌توان برای هارون و جعفر برمکی بیرون کشید؟ ابن خلکان، شرح‌حال‌نویس قرن هفتم هـ./سیزدهم م.، می‌نویسد که جعفر زیرک و در سخنوری باقریحه بود؛ و یکی از حکایات دربارهٔ او نشان می‌دهد که وزیری بود شائق به اینکه تا می‌تواند امیر خود را خوشحال کند. همچنین می‌گوید یک روز جعفر خبر یافت که هارون مضطرب و دلتنگ است، زیرا اخترشناسی در دربار هارون پیشگویی کرده بود که خلیفه به مرگی زودرس درخواهد گذشت، و در همان حال برای خویشتن عمری دراز پیش‌بینی کرده است. جعفر بلافاصله نزد خلیفه شتافت و او را پریشان‌احوال یافت و به او پیشنهاد کرد: «وی را بکش. به این طریق می‌فهمی که او دربارهٔ طول عمر تو دروغ گفته است همان‌طور که دربارهٔ درازی عمر خویش دروغ گفته است.» پس هارون دستور داد اخترشناس را بکشند. ابن خلکان ادامه می‌دهد: «و رشید از حالت اندوه و پریشانی بیرون آمد.»[۶] صحنه‌ای که در این حکایت وصف شده است در تعدادی از داستانهای الف لیله مانند حکایت «خلیفهٔ دروغین» نیز روی می‌دهد که در آن هارون احساس اندوه و دلواپسی می‌کند و جعفر راههایی پیدا می‌کند تا او را از این حالت رهایی بخشد.

شرح مورخان و وقایع‌نگاران از مرگ جعفر، تصویر روشنی از خلیفه ترسیم می‌کند. بنابر نوشتهٔ مورخ قرن سوم هـ./نهم م.، محمدبن جریر طبری، (و شرح مشابهی از مسعودی) خواجه مسرور، جلّاد هارون، وقتی خلیفه به ناگهان به او فرمان داد که به منزل جعفر برود و او را بکشد، به نحوی مردد رفتار کرد که قابل فهم است. چنین تصویر می‌شود که مسرور پیش از آنکه سرانجام فرمان خلیفه را

اجرا کند، سه بار به اقامتگاه جعفر می‌آید، هربار وزیر به ترتیبی او را دست به سر می‌کند و نزد خلیفه بازمی‌گرداند. یک بار به او می‌گوید ممکن است خلیفه هنگام صدور فرمان قتل او مست بوده باشد، و بر جلّاد است که یک بار دیگر با مخدوم خود مشورت کند که مبادا وی از تصمیم خود پشیمان شده باشد. بار اوّل که مسرور دست‌خالی برمی‌گردد خلیفه او را به باد ناسزا می‌گیرد و به خانهٔ جعفر بازش می‌گرداند؛ بار دوم که فرمان به‌جای نیاورده بازمی‌گردد، هارون با چوبدستی او را می‌زند و تهدیدش می‌کند که اگر دستور را اجرا نکند خود او را می‌کشد. این به همهٔ تردیدها پایان می‌دهد. مسرور جعفر را می‌گیرد، با افسار خری دست و پای او را می‌بندد و می‌کشاندش و سرانجام سر او را جدا می‌کند. آن‌گاه هارون دستور می‌دهد سر بریدهٔ وزیر را به صلابه بکشند و از «جسر میانهٔ» بغداد بیاویزند و به تماشای عموم بگذارند.[۷] رویدادها و صفاتی که در این بند با هم برخورد می‌کنند ــ تلاشهای جعفر در دفع مرگ، دمدمی‌مزاجی هارون در روی گرداندن از ندیمان پیشین، رفتار خشونت‌آمیز او با زیردستان و تابعان خود، و میل او به تحقیر و خوار کردن آنان در ملأعام برای اجرای عقوبت و مجازات ــ دوباره همگی در داستانهای الف لیله و شِبه الف لیله‌های مورد بررسی در این فصل هویدا می‌شوند. اما رویدادها و خصیصه‌های شخصیتی که وقایع‌نگاران از هارون نقل کرده‌اند وقتی به شبها انتقال پیدا می‌کند طنین تازه‌ای می‌یابد. در اینجا داستانهایی که متضمن تهدیدهای خشونت‌آمیز و کوشش برای به تأخیر افکندن مرگ هستند خوانندگان را به یاد چارچوب روایتی اصلی، یعنی خشونت از روی غضب شهریار و ترفندهای شهرزاد برای به تأخیر افکندن آن و زنده ماندن، می‌اندازند.

بیشتر داستانهای الف لیله بر مقام جعفر که یار معتمد و شریک هارون است در بسیاری از ماجراها تأکید دارند. و شاید به انسان

این تحیّر دست دهد که آیا علم به سرنوشت فاجعه‌آمیز نهایی جعفر در میان نسلهایِ بعدیِ داستانپردازان در قرنهای بعد از تباهی دولت عباسیان باقی مانده بوده است؟ پاسخ را می‌توان از خلال صفحات خود الف لیله بیرون کشید. حکایت «عرب بدوی و امارت باقلا»* چنین شروع می‌شود:

از جملهٔ حکایتها این است که خلیفه هارون‌الرشید چون جعفر برمکیِ وزیر را بکشت فرمود هرکس از برای جعفر گریه کند یا مرثیه گوید او را نیز بکشند.[۸]

هیچ توضیح دیگری در پی نمی‌آید و ظاهراً لازم هم نبوده است. به اعدام جعفر اشارهٔ کوتاهی در یک بند فرعی شده است؛ گویا پردازندهٔ متن اطمینان داشته است که سنت مربوط به مرگ جعفر خبری است که همه آن را می‌دانند. در حکایت «کَرَم یحیی برمکی» نیز آمده است:

و از جمله حکایتها این است که پیش از آنکه هارون را حال بر برمکیان بگردد، روزی خلیفه یکی از اعوان خود را که صالح نام داشت بخواست و فرمود ای صالح به نزد منصور رو ...[۹]

اشارهٔ گذرا به مرگ جعفر در حکایت «عرب بدوی و امارت باقلا»، ویلیام لین را بر آن داشته است که این حکایت را در چاپ خود از شبها به قسمت ضمائم و پیوستها ببرد و در آنجا این توضیح را به عنوان مقدمه بر آن افزوده است:

در حکایت زیر از رویدادی سخن رفته است که ماهیتی مالیخولیایی دارد، و اطلاع از آن باعث شد که من از بسیاری از

---

* در ترجمهٔ تسوجی: «حکایت کَرَم جعفر برمکی» ــ م.

داستانهای حاضر در این مجموعه به نسبتِ زمانی که این واقعیّت را نمی‌دانستم لذت کمتری ببرم؛ و بنابراین، فکر می‌کنم شاید بعضی از خوانندگان من نیز ترجیح دهند ناخوانده از آن بگذرند.[۱۰]

لین کاملاً حق دارد. آویختن سر بریده‌ای بر پل بغداد براستی اثری دیرپا بر ارواح می‌افکند. آگاهی از عاقبت کار و سقوط وزیر و اهانتی که در نهایت بر او رفته است، بر دریافت انسان از هر داستانی از الف لیله که در آن هارون‌الرشید و جعفر با هم ظاهر می‌شوند، سایه می‌افکند. حقیقت آن است که قتل جعفر بر بسیاری از این حکایات سنگینی می‌کند؛ شاید تهدید به مرگ که بارها در داستان «سه سیب»، «خلیفهٔ دروغین» و دیگر داستانهای هزار و یک شب وزیر بخت‌برگشته بدان گرفتار می‌آید، انعکاس همان چیزی است که می‌شود آن را خاطرهٔ جمعی داستانپردازان و قصه‌گویان از عاقبت نامحمود برمکیان نامید.

۳ـ۲. حکایت سه سیب

۳ـ۲ـ۱. مقدمه

من بحث را با بررسی این داستان آغاز می‌کنم زیرا این حکایت به نحوی عالی نشان می‌دهد که چگونه سنت قصه‌سرایی سده‌های میانه جزئیات تصاویری را منعکس می‌کند که در وقایع‌نامه‌های تاریخی و شرح‌حال‌نوشتهای عامه‌پسند دربارهٔ خلیفه آمده است.

همچنین، در تجزیه و تحلیل خود به متنهای چاپ بولاق، مک‌ناتن و ویرایش لیدنِ دست‌نویس گالان استناد می‌ورزم.[۱۱] دو متن مصریِ حکایت «سه سیب» با آنکه به هیچ‌وجه عین هم نیستند، کاملاً زبان یکسانی دارند، حال آنکه متن چاپ لیدن، از لحاظ

عبارت‌بندی و جملات، هم با متن بولاق و هم مک‌ناتن تفاوت قابل‌ملاحظه‌ای دارد. با وجود این، هر سه روایت تقریباً همان داستان را بازمی‌گویند و در ترتیب حوادث و بسط کلی پیرنگ با یکدیگر موافقت دارند. من در بررسی جداگانه‌ای استدلال کرده‌ام که روایتهای متن بولاق و مک‌ناتنِ این داستان متکی بر یک نسخهٔ مشترک «میانجی» مصری است که خود از «شاخهٔ سوریِ» متنی گرفته شده بوده است که، به تعریف محسن مهدی، از جنسی بوده که نسخهٔ گالان نمایندهٔ آن است.[۱۲] این نظریه مشابهت زیاد عبارتها و جمله‌های مشترک دو متن بولاق و مک‌ناتن را توجیه می‌کند. همچنان‌که پیش می‌رویم، مهمترین اختلافهای سه روایت این داستان را یادآور خواهم شد.

۳ـ۲ـ۲. راز صندوق قفل‌شده

داستان چنین آغاز می‌شود که هارون‌الرشید به همراه وزیرش جعفر و خواجه مسرور در لباس مبدل و ناشناخته در بغداد پرسه می‌زنند. در کوچه‌ای به پیرمردی برمی‌خورند که تور ماهیگیری بر دوش افکنده و شعری غم‌انگیز می‌خواند که در آن از بخت بد و زندگی نابسامانش می‌نالد.[۱۳] هارون که متأثر شده است به پیرمرد نزدیک می‌شود و درمی‌یابد که وی اخیراً نتوانسته است برای خورد و خوراک خانواده‌اش ماهی صید کند. پس از این، خلیفه پیرمرد را دعوت می‌کند که با هم به کنار دجله بروند و وی تور بیندازد، هرچه در تور افتاد خلیفه آن را به صد دینار از وی بخرد. پیرمرد با خوشحالی پیشنهاد هارون را می‌پذیرد، اما وقتی تور می‌اندازد و آن را برمی‌کشد آنچه در تور ظاهر می‌شود صندوق سنگین دربسته‌ای است. در هر سه متنِ مورد بررسی ما آمده است که هارون‌الرشید به وعده‌اش وفا می‌کند و صید را به صد دینار می‌خرد. پیرمرد پی کار خود می‌رود و دیگر نقشی

در داستان ندارد و توجه روایت بر صندوق مرموز متمرکز می‌شود. متن لیدن این قسمت را چنین روایت می‌کند:

چون دام برکشید صندوق گران و قفل‌شده در دام به‌درآمد. خلیفه صد دینار به صیاد داده صندوق بگرفت و آن را به دوش مسرور نهاده به قصر بیاورد. چون صندوق بگشودند در آن سبدی از برگ خرما یافتند که با نخ پشمین سرخ دوخته شده بود. چون سبد را باز کردند، در آن تکه‌ای گلیم یافتند. چون گلیم برداشتند چادری یافتند که چهار تا شده بود و چون چادر به یک سو کردند در زیر آن زن جوانی یافتند که تنش به نقرهٔ خام می‌مانست؛ او را کشته، تکه‌پاره کرده بودند.[۱۴]

دو روایت مصریِ این صحنه لغت به لغت با یکدیگر همانند است. در اینجا برای نمونه روایت مک‌ناتن را می‌آورم:

آن‌گاه از میان تور (دام) صندوق نمایان شد، قفل‌شده و سنگین. وقتی خلیفه آن را بدید، لمس کرد و سنگینش یافت. پس به صیاد صد دینار بداد، و او از پی کار خود رفت. مسرور به همراه خلیفه صندوق را حمل کردند و به قصر بردند. شمعها برافروختند و اینک صندوق در برابر خلیفه بود. آن‌گاه جعفر و مسرور پیش رفتند، قفل بشکستند و صندوق بگشودند، و در میان، سبدی از برگ خرما یافتند که با نخی از پشم سرخ دوخته شده بود. آن‌گاه سبد را باز کردند، و در آن پاره‌گلیمی یافتند. پس پاره‌گلیم برداشتند و چادری یافتند و در آن زن جوانی یافتند که گویی از نقرهٔ خام بود، کشته و قطعه‌قطعه‌شده.[۱۵]

در هر سه متن انتقالِ بین صحنهٔ دجله/صیاد و قصر به سرعت برگزار شده است: فقط به ما گفته می‌شود که هارون‌الرشید و

همراهان او صندوق را به قصر وی آوردند. اما همین‌که هارون به قصر می‌رسد، سرعت حرکت داستان آهسته می‌شود و ملازمان خلیفه لایه به لایه پوششهای صندوق را برمی‌دارند. جالب این است که علی‌رغم بعضی تفاوتها در جزئیاتِ این صحنه میان متن لیدن و دو چاپ مصری، هر سه متن دقیقاً در برداشتن پوششهای محتوی صندوق از توالی یکسانی پیروی می‌کنند: سبد، گلیم، چادر و زن کشته‌شده. مثل این است که پردازندگانِ همهٔ روایات به ارزش بالقوّهٔ نمایشی این صحنه و ارزش آن برای کلّ داستان پی برده بودند، و بنابراین نخواستند آن را مختصر کنند یا به شتاب از آن بگذرند.

چرا در این بخش از داستان از شیوهٔ تجسّم نمایشی استفاده شده است؟ توصیف لایه‌ها در درجهٔ اوّل راهی است که از اهمیّت آنچه در زیر آنهاست خبر می‌دهد. به کار بردن چنین روشی منحصر به الف لیله نیست. در کتابخانهٔ سلطان‌المدارسِ لکنهو نسخه‌ای از الذخیرة الاسکندریه وجود دارد که مجموعهٔ درهم و برهمی از دانش تأویل، کیمیا و داروشناسی است.[۱۶] در مقدمهٔ آن آمده است که چگونه این دانش از قدیم‌الایام حفظ شده است: خلیفه معتصم‌بالله بر مبنای دستورهایی که در خواب به او الهام می‌شود دستور می‌دهد دیوار صومعه‌ای را در نزدیکی معموریه خراب کنند. کارگران در زیر دیوار صندوقی مسی با پوششی از آهن چینی می‌یابند. در میان آن، صندوق دیگری است از زر سرخ که با قفلهای طلا محکم بسته شده است و زنجیری طلا بر گِرد آن پیچیده‌اند. به ما گفته می‌شود که اطراف صندوق حروفی به زبان یونانی نوشته شده است. معتصم دستور می‌دهد صندوق دوم را باز کنند، و در آن کتابی از طلا می‌یابند که بر اوراق آن به خط طلایی کتابت شده است. خلیفه دانشمندان و مترجمان را فرامی‌خواند، و آنان به صدای بلند شروع به خواندن نوشته می‌کنند: «این گنجینهٔ اسکندرشاه ذوالقرنین، پسر

فیلیپ، است، و این گرانبهاترین متاعی است که وی از میان همهٔ متاعهای جهان داشته است ...».[۱۷] این توصیف جزء به جزء برای آن است که توجه خواننده را به طرزی دلپذیر جلب کند و بر اهمیّت محتویات کتاب بیفزاید.

دربارهٔ صحنهٔ مورد بحث ما در حکایت «سه سیب» نیز وضع چنین است. لایه‌هایی که جسد را پوشانده‌اند ــ صندوق قفل‌شده، سبد، نخ پشمی سرخ، تکه‌های گلیم و چادر ــ اهمیّت آنچه را که در زیر آنهاست تشدید می‌کنند، و درعین‌حال با طولانی کردن حالت انتظار، بر هیجان ما از اینکه بزودی چیزی رخ می‌نماید می‌افزایند.

باید خاطرنشان کرد که در این صحنهٔ طولانی از واگشودن راز، هر سه متن مورد بررسی ما در توصیف خود مهمترین کلمات را تا پایان آخرین جمله به تعویق می‌اندازند: «کشته و قطعه‌قطعه‌شده» (مقتوله مقطّعه). این نمونهٔ خوبی از ساختار جملهٔ کامل است: اسمهایی که تعریف‌کنندهٔ اشیای عادی روزمره‌اند ــ نخ، چادر و غیره ــ وسط جمله را پر می‌کنند و خواننده را به دنبال خود تا پایان جمله می‌کشانند تا راز تکان‌دهندهٔ نهایی را بگشایند. به این نیز توجه کنید که کلمات مقتوله مقطّعه بلافاصله به دنبال عبارت نهایی «سَبیّه (غضّه) کَاَنّهٰا سبیکة فِضّه» («زنی جوان، (زیبا) که تنش به نقرهٔ خام می‌مانست») می‌آید. آمدن کلمات «کشته و قطعه‌قطعه‌شده» که مستقیماً بعد از یافته شدن زن جوان و زیبا آمده است، واگشتی ناگهانی و هولناک از زیبایی و دلپذیری به خونریزی و کشتار است.

تا اینجا ما صحنه‌ای را مشاهده کرده‌ایم که مشخصات روانی آن میان هر سه متن مورد بررسی مشترک است. اکنون اجازه بدهید به اختلافهای سبکی میان متن لیدن و دو متن مصری بپردازیم، و در نظر داشته باشید که متنهای بولاق و مک‌ناتن در اینجا عملاً یکی هستند. در متن لیدن کلماتی آمده است که در مک‌ناتن و بولاق

وجود ندارد: مطوی اربعه طیّات («چهار تا شده بود») در توصیف چادر، و غضّه («ملیح»، «زیبا») در توصیف زنِ مقتول. در نگاه اوّل، چنین محذوفاتی از متنهای مصری ظاهراً اتهام محسن مهدی را تأیید می‌کند که می‌گوید متن بولاق رویدادهای حکایات الف لیله را، دست‌کم در مقایسه با دست‌نویس گالان که محسن مهدی آن را ویراسته است، فشرده و کوتاه کرده است.[۱۸] اما چنین حذفهایی در اینجا نسبتاً ناچیز است و تغییر مهمی در جوهر و اساس متنهای مصری ایجاد نمی‌کند. مهمتر آنکه، ادعا و اتهام محسن مهدی را وقتی به‌کلّی غیرقابل توجیه می‌یابیم که می‌بینیم سه تفصیل داستانی عمده در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است ولی در متن لیدن نیست:

۱) بعد از آنکه صندوق در تور نمایان می‌شود: «فلما نظرته الخلیفه جسَّهُ فَوَجَدَهُ ثقیلاً» («چون خلیفه آن را دید لمسش کرد و آن را سنگین یافت»). آمدن این جملهٔ کوتاه که جنبهٔ تجسّم نمایشی دارد درست در لحظه‌ای که صندوق در تور از آب بیرون می‌آید، حس کنجکاوی ما را دربارهٔ صندوق برمی‌انگیزد: در صندوق چیست که آن را چنین سنگین کرده است؟ کلمهٔ «ثقیل» در متن لیدن هم آمده است، اما در آنجا چندان بر آن تأکید نشده است که توجه ما را جلب کند.

۲) «وَ اوقدوا الشُموع و الصندوق بین یدی الخلیفه» («شمعها برافروختند و اینک صندوق در برابر خلیفه بود»). این جمله‌ها پرده‌ای روشن بر روایت می‌افزایند: هارون‌الرشید در قصر خود در پرتو نور شمعها صندوق اسرارآمیز را می‌نگرد. به علاوه جملهٔ اسمی «وَ الُصندوق بین یدی الخلیفه» روندِ فعلهای معلوم را می‌شکند و برای لمحاتی بیشتر آشکار شدن محتویات صندوق را به تأخیر می‌اندازد.

۳) «فتقدما جعفر و مسرور و کسروا الصندوق» («آن‌گاه جعفر و مسرور پیش رفتند، قفل بشکستند و صندوق بگشودند»). این جزئیات روایی بیشتر که پیش از پیدا شدن جسد آمده است، حالت

انتظاری را که در این صحنه وجود دارد طولانی‌تر می‌کند.

این سه تفصیل روایی که در متن لیدن نیامده است اما در متنهای بولاق و مک‌ناتن مشترک است، افزوده‌های خلاقانه‌ای است که پردازندهٔ دست‌نویس «میانجی»، که منبع متنهای بولاق و مک‌ناتن بوده است، در داستان آورده است. وقتی همهٔ اینها را کنار هم می‌گذاریم می‌بینیم همین تفصیلهای روایی که زمانی در منبع میانجی بوده و اینک در متنهای بولاق و مک‌ناتن منعکس شده است، کافی است ما را بر آن دارد که ادعای محسن مهدی را اصلاح و تعدیل کنیم که مدعی است متن بولاق و دیگر متون مصریِ دارای رویکرد «فصحایی» تکنیکهای داستانپردازی شفاهی را نادیده گرفته و متن داستان را فشرده و کوتاه کرده‌اند. زیرا در مورد بعضی از صحنه‌های حکایت «سه سیب» درست عکس این صادق است: متنهای بولاق و مک‌ناتن با طولانی‌تر کردن حالت تعلیق از راه تجسّم نمایشی و آوردن تفصیلهای ماهرانه و بجا، مهارت قصه‌پردازی چیره‌دست را نشان می‌دهند. البته نمی‌توان انکار کرد که اتهام مهدی در مورد بسیاری از حکایتهای دیگر الف لیله در متن بولاق موجّه است، اما نکته‌ای که می‌خواهم در اینجا بازگو کنم این است که چنین ادعاهایی به هیچ وجه در همهٔ موارد و دربارهٔ همهٔ داستانهای متن بولاق صحیح نیست.[۱۹] در اثری به بزرگی و تنوع هزار و یک شب، هر تعمیمی برای همهٔ داستانها صادق از کار درنمی‌آید.

۳ـ۲ـ۳. جعفر زیر چوبهٔ دار: نخستین بحران و حلّ آن

راجر آلن در تجزیه و تحلیل «سه سیب» خاطرنشان می‌کند که در این داستان نه تنها در سراسر ماجرای کشف سرّ قتل زن حالت انتظار و دلهره حفظ می‌شود، بلکه در دو ضرب‌الاجلی هم که هارون به وزیر خود می‌دهد این حالت وجود دارد.[۲۰] نخست، جعفر مأمور

می‌شود قاتل زن را بیابد؛ سپس (چنان‌که خواهیم دید) به او گفته می‌شود غلامی را که سیب را دزدیده و باعث این قتل شده است پیدا کند. در هر دو مورد به جعفر سه روز مهلت داده می‌شود که مجرم را بیابد، و تهدید می‌شود اگر سر موعد موفق نشود به دار آویخته خواهد شد. در همهٔ این موارد جعفر به این ضرب‌الاجل‌ها واکنش یکسان نشان می‌دهد: ناامید از یافتن مجرم، سه روزِ مهلت داده‌شده را در خانه می‌ماند و روز چهارم به پیشگاه خلیفه فراخوانده می‌شود تا خشم هارون را در قبال شکست خود پذیرا شود.

شاید تسلیم شدن جعفر به رویارویی با مرگ یکی از خصیصه‌های شخصیتیِ چشمگیر او در این داستانِ بخصوص باشد. وقتی دومین ضرب‌الاجل به او داده می‌شود ناله سر می‌دهد:

> از این امر راه بیرون شدنم نیست. اما آنکه بار اوّل مرا نجات داد، این‌بار نیز مرا نجات خواهد داد. به خدا سوگند که من از خانه‌ام تا سه روز نخواهم جنبید؛ خدای تعالی آنچه می‌خواهد همان خواهد کرد.[۲۱]

میا گرهارد که داستان «سه سیب» را در زمرهٔ داستانهایِ کارآگاهی (پلیسی) جای داده است، شدیداً از پردازندهٔ آن انتقاد می‌کند که جعفر را چنین منفعل و بی‌خاصیّت ترسیم کرده است. وی اشاره می‌کند این داستان کارآگاهی فاقد یک کارآگاه است: جعفر برای حلّ جنایت هیچ اقدامی نمی‌کند و راز جنایت وقتی گشوده می‌شود که خود مجرم (چنان‌که خواهیم دید) گام پیش می‌گذارد و اقرار می‌کند.[۲۲] البته اگر معیارهای قضاوت انسان از داستانهای پلیسیِ هرکول پوارو و شرلوک هولمز گرفته شده باشد گِله‌ای کاملاً منصفانه است. در غیر این صورت، تصویری که الف لیله از جعفر ارائه می‌دهد انعکاس کامل تسلیم و رضای بدبینانه‌ای است که جعفر

به صورتی که در منابع تاریخی سده‌های میانه ترسیم شده است از خود نشان می‌دهد. ابن خلکان در وفیات الاعیان (فرهنگ زندگینامهٔ رجال) خود می‌آورد:

> از جعفر حکایت کرده‌اند که روزی در اواخر عمر بر آن شد که سوار شود و به بارگاه خلیفه هارون‌الرشید برود. پس اسطرلاب خواست تا ساعت خجسته‌ای برای عزیمت برگزیند. این هنگامی بود که وی در خانه‌ای کنار دجله می‌زیست. در آن حال مردی سوار بر زورقی از جلو خانه می‌گذشت. این مرد نه جعفر را می‌دید و نه می‌دانست او در چه‌کار است، ولی لبانش به این بیت مترنم بود:
>
> او از ستارگان راهنمایی می‌خواهد اما نمی‌داند
> خداوندِ ستارگان آنچه بخواهد همان می‌کند

با شنیدن این کلمات جعفر اسطرلاب بشکست و پای در رکاب آورد و نزد خلیفه شتافت.[۲۳] الف لیله این رگهٔ قدری‌مذهب بودن را در رفتار جعفر به‌طور کامل نشان می‌دهد.

اعمال هارون نیز در این داستان ما را به یاد توصیفهای تاریخی از او می‌اندازد. هارون به محض اینکه چشمش به جسد قطعه‌قطعه‌شدهٔ زن در صندوق می‌افتد، روی به جعفر می‌کند و فریاد می‌زند:

> «ای سگ در میان وزیران، من چگونه تحمّل این توانم کرد که به عهد من مردم را بکشند و در رودخانه اندازند و بزه آن بر من بماند و روز قیامت پاسخگوی آن باشم؟ به خدا سوگند که ناچار باید قاتل دختر را به فجیع‌ترین وضع بکشم و داد این دختر از او بستانم.»
>
> آن‌گاه روی به جعفر کرد: «به حقیقتِ پیوند خونیم با خلفای

عباسی سوگند که یا کسی که این دختر را کشته است پیش آوری تا عدالت بر او جاری سازم و تقاص خون این زن بگیرم، یا تو را بر دروازهٔ قصرم با چهل تن از آل برمک بیاویزم.» خلیفه سخت خشمگین بود.[۲۴]

تغییر حالت هارون‌الرشید از صمیمیتی دلپذیر به خشمی هراس‌انگیز که در این نقطه از داستان «سه سیب» تصویر می‌شود، همراه تهدیدش که «سگ وزیران» خود را در ملأعام همراه با چهل تن از آل‌برمک به چوبهٔدار خواهد آویخت، همه یادآور اوضاع و احوالی است که بنابر نوشته‌های وقایع‌نگاران، مرگ واقعی جعفر در آن رخ داده است و بخت‌برگشتگی او کم و بیش دامنگیر عدهٔ زیادی از خاندان برمکی به عنوان جزئی از نقشهٔ برافکندن این خاندان از قدرت شده است.[۲۵]

بیایید به داستانمان برگردیم: جعفر نمی‌تواند قاتل را پیدا کند؛ خلیفه به مرگش فرمان می‌دهد؛ وی را با پسرعموها به پای دار می‌برند و نزدیک است به دار آویخته شود که تحول تازه‌ای رخ می‌دهد:

ناگهان مرد جوانی با جامهٔ پاکیزه، چهره‌ای رخشان چون ماه، چشمانی چون حور، جبینی تابناک با گونه‌های سرخ و ریشی نورَسته و خالی بسان قرص عنبر به شتاب از میان جمعیّت راه بگشود و بیامد تا مقابل جعفر رسید و دست او ببوسید و گفت: «خدای تو را از این وضع نکبت‌بار رهایی دهد. برخیز ای سرور وزیران، ای پناه درماندگان، مرا به مکافات کشتن دختر بر دار کن، قصاص خون او را از من بستان، زیرا این منم که او را کشته‌ام.»[۲۶]

عبارت‌بندی این بند فوق‌العاده قراردادی و طبق سنّتی ادبی است.

جمله با عبارت «اذا المُفاجئه» شروع می‌شود (که آن را به «ناگهان» ترجمه کردیم)؛ عبارتی که بارها در هزار و یک شب برای معرفی شخصیت جدیدی در یک داستان به کار می‌رود.[۲۷] پس از آن، جوان ناشناس با رشته‌ای عبارات موزون (... بوَجْه اقمر و طرف اَحَور وَ جَبین اَزْهَر وَ خَدّ اَحْمَر ...) وصف می‌شود. این رشته عبارتهای توصیفی موزون، در داستانهای دیگر الف لیله مانند حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» و «دو وزیر» نیز به کار رفته است و در همهٔ موارد با این عبارتها، مرد جوانِ خوش‌چهره اما مرموزی معرفی می‌شود که بعداً معلوم می‌شود نقشی محوری در داستان دارد.[۲۸] همچنان‌که در بررسی بند مشابهی از حکایتِ «ملکزادهٔ طلسم‌شده» گفتم، این سلسله عبارات موزون که در چنین توصیفهایی به کار می‌روند دستگاهی از کلیشه‌ها یا عبارات را به وجود می‌آورند که در اختیار هر قصه‌گو و داستانپردازی هست و او می‌تواند برای توصیف صحنه‌های آشنا در هزار و یک شب از این عبارات توصیفی استفاده کند.

متن مک‌ناتن در به کار بردن عبارات موزون در وصف جوان عملاً با روایت لیدن همانند است، اما متن بولاق این توصیف را سخت کوتاه کرده است و فقط می‌گوید: «به ناگهان جوانی نیکوشمایل با جامه‌های پاکیزه، شتابان از میان جمعیّت بیامد ... .» چنین اختصاری ارائهٔ این صحنه را در متن بولاق ضعیف کرده است زیرا بدون تنسیق جملات وصفی مسجّع و موزون، لحظهٔ نمایشی ظاهر شدن جوان به نظر شتابزده و سَرسَری می‌آید. رُشدی صالح در ویرایش سال ۱۹۶۹ خود از الف لیله ظاهراً متوجه ضعف ویرایش متن بولاق در این صحنه شده است. وی معمولاً در ویرایش خود کلمه به کلمه از متن بولاق پیروی کرده است؛ اما در این صحنه کلمات متن مک‌ناتن را به‌طور کامل با تمام سجعهایش آورده

است.[۲۹] البته این نوع کوتاه کردنها، مانند متن بولاق که عبارتهایِ سنتی مرسومی را که منعکس‌کنندهٔ بُعد اجرایِ شفاهی هزار و یک شب است حذف می‌کند، همان اختصاری است که انتقاد محسن مهدی از ویراستاران متن را سبب شده است.

هنوز سخن مرد جوان که خویشتن را قاتل زن اعلام می‌کند به پایان نرسیده است که چرخش دیگری در پیرنگ داستان رخ می‌دهد: شخص دیگری از میان جمعیّت راه می‌گشاید و پیش می‌آید، و او پیرمردی است که با دروغگو خواندن جوان و ادعای اینکه خودش مسئول جنایت است مایهٔ تشویش خاطر جعفر می‌شود. جوان از ته دل ادعای پیرمرد را تکذیب می‌کند و اصرار می‌ورزد که او دختر را به قتل رسانده است و به گناه خود اقرار می‌کند. جعفر، سپاسگزار از اینکه از حلقهٔ دار نجات یافته است[۳۰]، و متحیر از کار این دو شخصِ به ظاهر مجرم، آنها را نزد خلیفه می‌آورد. در اینجا، این دو همچنان یکدیگر را دروغگو خطاب می‌کنند و سعی می‌کنند گناه قتل زن را به گردن بگیرند. این مشاجره ادامه می‌یابد تا اینکه مرد جوان دلایلی می‌آورد که ثابت می‌کند او قاتل است: وی صندوقی را که جسد زن مقتول در آن بود توصیف می‌کند. معلوم می‌شود که جوان نیکوشمایل شوهر زن، و پیرمرد، پدر آن زن است که بی‌اختیار و به‌طور غریزی به محلّ دار زدن آمده است تا داماد خود را از کشته شدن نجات دهد و مدعی جنایت شده است.

همین‌که خلیفه ادعای جوان را در مورد ارتکاب قتل می‌پذیرد، بر آن می‌شود علّت قتل را دریابد و مصرّانه از جوان می‌خواهد سبب دست یازیدن به این جنایت را بازگوید. این ما را به داستان در داستانِ روایت می‌کشاند و به زمانی بازمی‌گردیم که رویدادهای پیش از پیدا شدن صندوق قفل‌شده رخ داده است.

۳ـ۲ـ۴. داستان در داستان: داستان قاتل

مرد جوان شروع می‌کند به ستایش زن مقتول که زنی پاکدامن بود، پیش از ازدواج باکره بود، برای او سه پسر به دنیا آورده و دخترعموی او بوده است (یعنی دختر همان پیرمردی که بیهوده می‌کوشید سپر بلای برادرزاده شود). شوهر سپس بیان می‌کند هنگامی که زنش بیمار افتاده بود تقاضای سیبی کرد،* و وی برای رضایت خاطر او دو هفته به بصره رفت تا این میوهٔ نایاب را آنجا بخرد. اما هیچ‌کجا سیب پیدا نمی‌شد جز در باغ خود خلیفه. باغبان خلیفه موافقت می‌کند به مرد جوان سه سیب بفروشد، اما هریک به قیمت گزاف یک دینار. شوهر چون برمی‌گردد درمی‌یابد که به علت تدوام بیماری هوس سیب از سر زنش افتاده است و وی هیچ‌یک از آنها را نمی‌خورد.

پردازندهٔ داستان، سفر دوهفته‌ای را به شیوه‌ای خلاصه‌وار ترسیم می‌کند و فقط به اختصار از مقصد، تعداد سیبهای خریداری‌شده و بهای آنها می‌گوید، و همین به طور قاطع به تطور داستان کمک می‌کند. زیرا همین جزئیات در سه متن ما در صحنهٔ بعدی داستان از نو تکرار می‌شود، آنجا که شوهر می‌گوید همین‌که به بغداد بازگشت و برای کار به دکان خود رفت، در میان عابران غلامی دید که سیبی در دست دارد. شوهر که از دیدن سیب یکه خورده است از غلام می‌پرسد آن میوه را از کجا آورده است. در متن لیدن غلام پاسخ می‌دهد:

> این سیب را معشوقه‌ام به من داد. امروز نزد او رفتم، او را ناتوان یافتم. دیدم سه سیب دارد. به من گفت شوهر قلتبانش نصف ماه سفر کرده است تا آنها را بیاورد.[۳۱]

و حال آنکه در متن مک‌ناتن چنین آمده است:

---

* در ترجمهٔ فارسی به جای سیب، بِه آمده است. ــ م.

این را از محبوبم گرفته‌ام؛ در سفر بودم، چون بیامدم محبوبه را رنجور یافتم و سه دانه سیب در بالین داشت. یکی را به من داد و گفت: شوهر قلتبان من برای آنها به بصره سفر کرد و آنها را به بهای سه دینار بخرید و بیاورد.[۳۲]

دو روایت متفاوت است، اما نتیجه یکی است. ما همراه شوهر به این نتیجه می‌رسیم که سیبی که در دست این غلام است بایستی یکی از همان سه سیبی باشد که از بصره آورده شده است؛ پس زن حقیقتاً خیانتکار و سزاوار مجازات بوده است. تنها بعداً درمی‌یابیم که پردازندهٔ داستان این سرنخهای مبهم را سر راه ما قرار داده است تا هم ما و هم شوهر را گمراه و به گناهکار بودن زن متقاعد کند، و به این طریق بر دلهره‌مان بیفزاید.

شوهر که متقاعد شده بود زنش خیانتکار است، دیوانه‌وار به خانه شتافت، حساب سیبها را از زن خواست و چون دید یکی از آنها کم است کارد برکشید و او را کشت. وی سپس برای هارون تعریف می‌کند چگونه جسد او را قطعه‌قطعه کرده و آن را در سبد، چادر و گلیم پنهان کرده و سپس در صندوق نهاده است ــ توصیفی که تصویری وارونه از آنچه قبلاً در صحنهٔ بازکردن صندوق و برداشتن پوششها از روی آن دیده بودیم نشان می‌دهد. پس از آن شوهر صندوق را در دجله می‌اندازد. جوان ادامه می‌دهد و می‌گوید به محض بازگشتن به خانه حقیقت مشئوم را از پسرش درمی‌یابد. پسر یکی از سیبها را از مادر دزدیده بود تا با آن بازی کند، و غلام سیاه هم آن را از کودک ربوده بود. پسر اقرار می‌کند که وی به غلام گفته بود که پدرش به بصره سفر کرده و آن سه سیب را خریده و برای آنها سه دینار پرداخته بود. اکنون ما به اتفاق شوهر درمی‌یابیم که غلام کاری نکرده بود جز آنکه از روی بی‌فکری و بی‌خیالی حقایقی

را که کودک به او گفته بود، به شوهر بازگو کرده بود.

در هر سه متن مورد بررسی ما، این داستان درونی حکایت «سه سیب» چنین ختم می‌شود که شوهر معذّب از گناه به التماس از هارون‌الرشید می‌خواهد وی را به عقوبت جنایت بیدادگرانه‌اش بکشد. اما خلیفه ظاهراً از روی دلسوزی و شاید هم به سبب غریزی بودن رفتار خشونت‌آمیز او از مجازاتش امتناع می‌ورزد. در عوض روی به وزیرش می‌کند و مأموریت تازه‌ای به او می‌دهد: غلام خطاکار را پیدا کن، یا بمیر. به این ترتیب، غلام هنوز در پایان داستان درونی آزاد است، و توقع دستگیری اوست که ما را از این داستانِ درونی به حکایت بیرونی بازمی‌گرداند که مرحلهٔ جدیدی را در روایت پدید می‌آورد.

۳ـ۲ـ۵. جعفر خانواده‌اش را وداع می‌کند: دومین بحران و راه‌حلّ نهایی

جعفر به فرمان خلیفه مانند ضرب‌الاجلِ نخست واکنش نشان می‌دهد: ناله و زاری می‌کند، از یافتن مجرم مأیوس است، و به عوض آنکه فعالانه به جستجو برخیزد به خانه می‌رود و سه روز در خانه می‌نشیند. این تکرار، انتظاراتی را در خواننده برمی‌انگیزد: برپایهٔ تجربه‌مان از ضرب‌الاجل اوّل در آغاز این داستان، به روز چهارم می‌نگریم که هارون وزیر را احضار کند، و این احضار به نوبهٔ خود بحران و کشف تازه‌ای به وجود آورد.

و درواقع چنین می‌شود:

> و جعفر سه روز در خانهٔ خویش بماند، و در روز چهارم قاضیان و گواهان فراخواند و درحالی‌که می‌گریست با کودکان خود وداع کرد، که ناگهان پیام‌آور خلیفه بیامد و به او گفت:

«امیرالمؤمنین بسیار خشمناک است و در پی تو فرستاده و سوگند یاد کرده است که امروز از تقصیر تو نخواهد گذشت مگر آنکه به دارت بیاویزد.» وقتی جعفر این سخن بشنید، بگریست و کودکانش هم بگریستند، و همچنین غلامان، و همراه آنان همهٔ کسانی که در خانه بودند گریان شدند.

آن‌گاه جعفر بعد از وداع با همه نزد دختر کوچکش رفت تا با او وداع کند. جعفر این دختر را بیش از فرزندان دیگرش دوست می‌داشت، پس او را بغل کرد و به سینه فشرد و بوسید و برای جدا شدن از او گریه کرد. آن‌گاه در جیب او چیز گوی‌مانندی یافت، و از او پرسید: «در جیبت چیست؟» و دختر گفت: «سیبی که نام خداوندگار ما، خلیفه، بر روی آن نوشته شده است. غلام ما، ریحان، آن را برای من آورد. اکنون چهار روز است که آن را دارم؛ و ریحان آن را به من نمی‌داد تا دو دینار از من نگرفت.»

وقتی جعفر حکایت غلام و سیب بشنید، شادمان شد و دست در جیب دخترش کرد و سیب بیرون آورد. آن را شناخت و گفت: «نجات چنین نزدیک بود!» آن‌گاه دستور داد غلام را حاضر کردند.[۳۳]

در این قسمت می‌بینیم شناسایی (anagnorisis) یا تشخیص هویّت کامل است و این اجازه می‌دهد داستان به نتیجهٔ نهایی خود برسد. اما جا دارد ملاحظه کنیم این شناسایی با چه دقتی ترتیب داده شده است. گامهای داستان کند می‌شود؛ پردازنده روی جزء به جزء هر نشانه و حرکتی درنگ می‌کند. البته پیرنگ داستان می‌توانست این‌طور ریخته شود که جعفر بلافاصله چشمش به سیب بیفتد؛ اما این پرداخت شتابزده از هیجان داستان می‌کاست. به عوض این کار،

پردازنده لحظهٔ شناسایی را تا آخرین لحظهٔ ممکن به تأخیر می‌افکند: جعفر قاضی را فرامی‌خواند؛ وصیّت می‌گذارد؛ با فرزندانش خداحافظی می‌کند؛ پیام‌آور خلیفه را می‌پذیرد و چون پیام خلیفه را می‌شنود، می‌گرید. گریهٔ او سبب می‌شود فرزندان و اهل و عیالش از نو گریان شوند، و این باعث می‌شود بار دیگر وداع کنند. جعفر پس از وداع با همه سرانجام رو به سوی دختر کوچکش می‌کند؛ و البته پردازندهٔ داستان او را برای لحظهٔ آخر نگه داشته است زیرا اوست که کلید نجات جعفر را دارد.

این صحنهٔ شناسایی تأخیری به شیوهٔ خود بسیار خوب ساخته شده است، مانند صحنهٔ شناسایی در ایفی‌ژنی در توریس اثر اوریپیدس. ایفی‌ژنی، کاهنهٔ معبد آرتمیس، ندانسته بر آن است که برادر خود، اورستس، را برای این الهه قربانی کند، و همه چیز وابسته به این است که پیش از آنکه خیلی دیر شود قربانی شناسایی شود. البته اگر اوریپیدس می‌خواست، می‌توانست به ایفی‌ژنی اجازه دهد برادرش را به محض ورود به محوطهٔ معبد بشناسد؛ اما این کار فرصت خوبی را که برای تطویل تنش نمایشی پیش آمده بود از میان می‌بُرد. برعکس، نمایشنامه‌نویس خواننده را در طول سیصد و پنجاه سطر مکالمه دست می‌اندازد و دنبال خود می‌کشاند، و بارها خواهر و برادر را به شناختن یکدیگر نزدیک می‌کند، اما اجازه نمی‌دهد آنها نام خود را بازگویند و به این ترتیب هویتشان را آشکار کنند. این امر باعث گفتگوهای کنایه‌دار زیادی میان قهرمانان نمایشنامه می‌شود، مانند وقتی که ایفی‌ژنی می‌پرسد: «نامت چیست؟» و برادرش پاسخ می‌دهد: «مرا بدبخت بخوان.» و باز، اندکی بعد در نمایشنامه اورستس می‌پرسد: «آن دست کیست که لمسش مرگ می‌آورد؟» و ایفی‌ژنی با پاسخی که روشنگر نیست جواب می‌دهد: «دست من. آرتمیس آن را بدان محکوم کرده است.»[۳۴] اوریپیدس چنین گفتگوهایی را برای

به تأخیر افکندن لحظهٔ شناسایی به کار می‌برد. به همین نحو، به میزانی کمتر، عاقبت داستان «سه سیب» به تعویق افکنده می‌شود: پردازنده بر درآغوش گرفتن، گریستن و وداع جعفر با هریک از افراد خانواده به ترتیب درنگ می‌کند پیش از آنکه بگذارد او دختر کوچکش را آخر همه در آغوش گیرد.

مقایسهٔ این حکایت از هزار و یک شب و ایفی‌ژنی را ضمناً می‌توان بر ابزارهای بازشناسی در هر اثری تعمیم داد. در نمایشنامهٔ اوریپیدس، ایفی‌ژنی اعلام می‌دارد که وی یکی از اسیران یونانی را آزاد می‌کند و به وی می‌گوید که نامه‌ای برای برادرش در آرگوس ببرد. اسیر آزادشده سپس با صدای بلند در حضور اورستس محتویات نامه را می‌خواند، آن‌گاه است که او خواهرش را می‌شناسد.[۳۵]

اکنون ارسطو در فن شعر (بوطیقایِ) خود این صحنه را این‌طور تفسیر می‌کند:

> اما، بهترین شناسایی‌ها آن است که از خود رویدادها برمی‌خیزد و به وسایل طبیعی کشف تکان‌دهنده صورت می‌گیرد. در نمایشنامهٔ اودیپوسِ سوفوکل، و در ایفی‌ژنی چنین است؛ زیرا طبیعی بود که ایفی‌ژنی میل کرده باشد نامه‌ای [به برادرش] بفرستد.[۳۶]

در داستان «سه سیب» نیز درست مانند نمایشنامهٔ ایفی‌ژنی شیئی واسطهٔ شناسایی است که در آخرین لحظه جعفر را نجات می‌دهد. و مانند ایفی‌ژنی، شناسایی در «سه سیب» این مزیّت را دارد، همچنان‌که مطابق ارسطو می‌گوید، «از خود رویدادها» زاده می‌شود. برای جعفر طبیعی است که دخترش را برای وداع در آغوش گیرد، و باز به گفتهٔ ارسطو، «به صورت طبیعی به کشف تکان‌دهندهٔ» وجود سیب در جیبش نایل آید.

وقتی درنگ می‌کنیم تا این صحنه را به منزلهٔ یک کل ملاحظه کنیم، درمی‌یابیم که پردازنده درواقع در تمامی این صحنه چنان زمینه‌سازی کرده است که نقطهٔ اوج آن به در آغوش گرفتن دختر کوچک ختم شود، اما این کار را چنان انجام داده است که نقطهٔ اوج کاملاً طبیعی و واقعی به نظر می‌آید. احضار جعفر از سوی خلیفه (که از روی ساختار بحران اوّل و احضار خلیفه در قسمت اوّل داستان پیش‌بینی می‌شد)، بی‌آنکه مایهٔ شگفتی شود به خداحافظی‌ها منجر می‌شود؛ وداعها بی‌آنکه مایهٔ شگفتی شود به در آغوش گرفتن‌ها می‌رسد؛ و آخرین در آغوش گرفتن به ناگهان به شناسایی می‌رسد.

سرانجام، جا دارد که در دو متن مصری خود کلمات دقیق لحظهٔ آغازین شناسایی را یادآور شویم: «فَوَجَدَ فِی جَیبِها شیئً مُلَبَّباً» («آن‌گاه در جیب او شیء گرد توپ‌مانندی یافت»). البته پردازنده به آسانی می‌توانست این عبارت را بیاورد: فَوَجَدَ فی جَیبِها تفاحُ (آن‌گاه در جیبش سیبی یافت). اما در عوضِ این کار پردازنده به ما اجازه می‌دهد که از لذّت احساس شیئی مُدوّر و تشخیص اینکه باید سیبی باشد، و پی بردن به فرجام عنقریب راز، درست پیش از آنکه جعفر به همان نتیجه برسد، برخوردار شویم.

بقیهٔ داستان براحتی گفته می‌شود. جعفر از طریق غلام درمی‌یابد که چگونه وی سیب را از پسر قاتل زن دزدیده است؛ پس از آن، وزیر غلام را به پیشگاه هارون می‌برد و داستان دستگیری او را بازمی‌گوید و خود از مرگ رهایی می‌یابد. جعفر سپس برای نجات جان غلام، خود به هارون پیشنهاد می‌کند قصه‌ای بگوید که عجیبتر از داستان مرگبار «سه سیب» باشد. به این ترتیب، پایان داستان موجد حلقهٔ داستانی دیگری در الف لیله می‌شود که حکایت «دو وزیر» نام دارد.* تا آنجا

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت نورالدین و شمس‌الدین». ــ م.

که به حکایت «سه سیب» مربوط می‌شود به فرجام حکایت رسیده‌ایم. آخرین مجرم دستگیر و واپسین راز به نحوی رضایتبخش حل شده است.

۳ـ۲ـ۶. نکتهٔ فرجامین

در مقابلهٔ شرحهای تاریخی سده‌های میانه و داستانهای شبهای عربی، مانند «سه سیب»، انسان به درجه‌ای از تداوم در چهره‌پردازی هارون‌الرشید و جعفر برمکی پی می‌برد. خلیفه شخصی دمدمی‌مزاج، گاه سخاوتمند و گاه ظالم نمایانده می‌شود، و وزیرش چنان می‌نماید که اشتیاق به خشنود کردن مخدوم خود همراه با نوعی تقدیرگرایی دارد. اما یک تفاوت عمده میان این دو روایت هست. در وقایع‌نامه‌ها، جعفر سبعانه به دست هارون کشته می‌شود؛ در شبهای عربی وی از تهدیدهایی که به جان او می‌شود، از داستانی به داستان دیگر، جان به در می‌برد و زنده می‌ماند. به جعفر مانند شهرزاد، داستان بعدِ داستان اجازه داده می‌شود زنده بماند تا به سرگرم کردن مخدوم خود ادامه دهد.

۳ـ۳. خلیفهٔ دروغین

۳ـ۳ـ۱. پیرنگ داستان در یک نگاه

من در اینجا، به عنوان مقدمه، طرح روایی داستان را می‌آورم که میان سه متنی که در این بخش بررسی می‌کنیم مشترک است (دربارهٔ اختلافها بعداً به تفصیل بحث خواهیم کرد).

خلیفه هارون‌الرشید یک شب که مانند اغلب اوقات در داستانهای هزار و یک شب ناآرام و تشنهٔ سرگرمی و تفریح است وزیر خود جعفر را فرامی‌خواند؛ تصمیم می‌گیرند در لباس بازرگانان ناشناس در بغداد گردشی کنند. در کنار دجله پیرمرد ملاحی را با زورقش

اجیر می‌کنند تا آنها را سوار کند و بر رودخانه بگرداند. اما ملاح آنها را زنهار می‌دهد که این کار خطرناک است: خلیفه خود هر شب، همراه با عدهٔ زیادی از ملازمان که فریاد می‌زنند هر آن کس دیگر که بر رودخانه زورق براند کشته می‌شود، در زورق شاهانه‌اش از این مسیر می‌گذرد. هارون مشتاق است نگاهی به این خلیفهٔ دروغین بیندازد. پس در پناهگاهی مخفی می‌شوند تا زورق خلیفهٔ دروغین می‌گذرد. هارون از نهانگاه جوانی را می‌بیند که قبای خلافت در برکرده است و عده‌ای با همان دبدبه و کبکبهٔ دربار هارون او را در میان گرفته‌اند. شب بعد هارون و جعفر، باز در لباس مبدل به کنار رود می‌روند و این بار زورقِ خلیفهٔ دروغین را دنبال می‌کنند تا زورق در ساحل پهلو می‌گیرد. هارون و جعفر داخل جمعیت ملازمان مرد جوان می‌شوند، اما خدمتگزاران آنها را می‌بینند و دستگیرشان می‌کنند و به نزد مخدوم خود می‌آورند. خلیفهٔ دروغین مهمان‌نوازانه با آنها رفتار می‌کند و آنها را به قصر خود دعوت می‌کند. در آنجا می‌خورند و می‌نوشند و با گوش دادن به ترانه‌هایی که کنیزکان زیبا می‌خوانند خود را سرگرم می‌کنند. مرد جوان هر بار به ترانه و شعری که خوانده می‌شود با اندوه حیرت‌انگیزی واکنش نشان می‌دهد، و هارون نمی‌تواند از پرسیدن علّت رفتار او خودداری کند. جوان با حکایتی که داستان در داستان این قصه محسوب می‌شود به وی پاسخ می‌دهد. او نه تنها علت رفتار خود را در قصر توضیح می‌دهد بلکه می‌گوید چرا خود را به هیئت خلیفه درآورده است. ما درمی‌یابیم انگیزهٔ همهٔ این اعمال، عشقی ناکام است. وقتی توضیح او به پایان می‌رسد، به حکایت اصلی برمی‌گردیم که در آن هارون و جعفر از جوان اجازهٔ مرخصی می‌خواهند و به دربار خلافت برمی‌گردند. آنها بار دیگر در جامهٔ رسمی خود به مداخله در زندگی جوان دست می‌یازند تا وی را از غم و اندوهش رهایی دهند.

۳ـ۳ـ۲. متنهای خلیفهٔ دروغین: چاپ بولاق، مک‌ناتن و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس

روایتهای این داستان در متنهای بولاق و مک‌ناتن تقریباً لغت به لغت با هم برابرند.[۳۷] من در مجموع بیست اختلاف متنی، که بیشتر آنها بی‌اهمیّت است، برشمرده‌ام: مثلاً املای غلط یک واژه، حذف حرف اضافه‌ای در این یا آن متن، و به کار بردن یا به جای همزه در تلفظ یک کلمه.[۳۸] تنها یک اختلاف متنی قابل اعتنا وجود دارد و آن در پایان شب ۲۸۶ است که در آنجا متن مک‌ناتن گفتگوی شهرزاد، خواهرش و ملک شهریار را ندارد. در ادامه روایت این بند را در متنهای بولاق و مک‌ناتن با هم مقایسه می‌کنم. صرف‌نظر از این اختلافِ قابل‌اعتنا، می‌توانیم متنهای بولاق و مک‌ناتنِ «خلیفهٔ دروغین» را همانند تلقی کنیم.

اما اختلافهای متنی بسیار مهمی در سومین روایتی که در این قسمت بررسی شده است، یعنی در دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۶۳ کتابخانهٔ ملی پاریس، دیده می‌شود.

دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۶۳ مجموعه‌ای از نوشته‌های متفرق عربی و ترکیِ بدون عنوان شامل داستانها، اشعار، ترانه‌ها، فهرستی از علائم منطقة البروج به زبان فارسی و عربی و نسخه‌ای از یک عهدنامه میان فرانسه و باب عالی عثمانی (به تاریخ ۱۱۵۳ هـ. / ۱۷۴۰ م.) است.[۳۹] ام. فرانسیس ریشارد، کتابدار «بخش شرقی» کتابخانهٔ ملی پاریس، قسمت نسخه‌های خطی، از روی لطف به من اطلاع داد که دست‌نویس ۳۶۶۳ در مجلد صحافی‌شده‌ای از قرن هجدهم، و در دورهٔ عثمانی، آمده است که این یادداشت را دربردارد:[۴۰]

«Ms. de Venture, contenant des anecdotes et des contes recueillis par lui».

«ونتور» مورد بحث در اینجا همان ژان-میشل ونتور دو پارادیس، شرق‌شناس فرانسوی، است که سالها در استانبول و مناطق دیگر لوانت عثمانی می‌زیست و کار تحقیق را در کنار شغلی دیپلماتیک که از سوی حکومت فرانسه بر عهده داشت انجام می‌داد. معروف است که در ۱۷۷۹ عنوان «مترجم» کتابخانهٔ سلطنتی را داشته است. در ۱۷۹۲ در دورهٔ انقلاب، در کتابخانهٔ ملی که تازه نامگذاری شده بود، به او منصب مترجمی «زبان عربی و ترکی» داده شد.[۴۱]

ونتور در سال ۱۷۹۸ به محققان بی‌شماری پیوست که همراه ناپلئون بناپارت روانهٔ فتح مصر شدند. بناپارت به ونتور در مقام مترجم اصلی خود اعتماد داشت. ونتور در این هیئت یکی از قدیمی‌ترین محققان بود، و در آن زمان جهانگرد سرد و گرم روزگار چشیده‌ای در مشرق به‌شمار می‌رفت. شارل-رو در تاریخچه‌ای که دربارهٔ این هیئت نوشته است از ونتور با اصطلاحهای هومری تعریف و تمجیدکرده و او را «Nestor de la phalange savante» (نستورِ خیل دانشمندان) خوانده است.[۴۲] ونتور در سال ۱۷۹۹ طی لشکرکشی فرانسه به مصر برای گرفتن سن‌ژان دو اکر درگذشت.[۴۳]

ام. ریشار دربارهٔ دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۶۳ پاریس چنین یادداشت کرده است که بسیاری از متنهای عربی موجود در آن به خط خود ونتور است، همچنان‌که ترجمهٔ فرانسوی بعضی از همین متنها از اوست.[۴۴] در آغازِ «خلیفهٔ دروغین» (ورق هشتادویک) این یادداشت با مرکب آمده است: «ماجراهای علی‌شاه یا حکایت خلیفهٔ دروغین.»* داستان با تاریخی که کاتب در پایان آن نوشته است، یعنی سال ۱۱۸۳ هجری (= ۱۷۶۹میلادی)، به پایان می‌رسد. این تاریخ این احتمال را می‌دهد که داستان را خود ونتور رونویسی

* Adventures of A'ly chāh, ou le faux khalyfe.

کرده باشد، یا رونویسی آن را طی یکی از دوره‌های اقامتش در استانبول به کاتبی سفارش داده باشد.

۳ـ۳ـ۳. تعامل شعر و نثر

دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۶۳ پاریس در طرح کلی خود همان داستانی را عرضه می‌دارد که در متن بولاق و مک‌ناتن دیده می‌شود، اما سیاق عبارتها و جزئیات روایت در سراسر حکایت متفاوت است. بعضی تفاوتها بلافاصله قابل تشخیص است. مثلاً روایت دست‌نویس پاریس به شبها تقسیم نشده است، و نیز فاقد عبارتهای متداولی است که در ابتدا و انتهای حکایات در متن بولاق و مک‌ناتن می‌آید (یعنی: «چون داستان بدین‌جا رسید بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فروبست»). دست‌نویس ۳۶۶۳ «خلیفهٔ دروغین»، درست برعکسِ سبک فُصحایی کلاسیک که در بولاق و مک‌ناتن به چشم می‌خورد، مشخصاً تحت‌تأثیر سبک عامیانهٔ مصری قرار دارد، و این بویژه در بیان گفتگوها نمایانتر است.[۴۵]

چشمگیرترین اختلاف مربوط به طول داستان در هریک از روایتهاست. روایت دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس تقریباً حدود ۴۲ ورق (از ۸۱ تا ۱۲۳) را شامل می‌شود که حدوداً دو برابر روایت بولاق و مک‌ناتن است (تقریباً ده هزار کلمه در برابر پنج هزار کلمهٔ متنهای یادشده).

این تفاوت در طول مطالب را می‌توان تا حدی به سبب ابیاتی دانست که لابه‌لای نثر هر روایت به کار رفته است. متنهای بولاق و مک‌ناتن ۱۶ قطعه شعر، جمعاً بالغ بر ۵۸ بیت، دارند؛ حال آنکه دست‌نویس پاریس ۲۸ شعر، بالغ بر ۱۳۰ بیت، دارد. شعرهای متنهای بولاق و مک‌ناتن به‌طور کلی مستقیماً مربوط به کنشهای روایی داستان است: ۱۴ شعر را شخصیتهای مختلف داستان برای یکدیگر

می‌خوانند؛ دو شعر باقی‌مانده، ابیات کتیبه‌هایی است که بر سردر قصرهایی نصب شده‌اند که شخصیتهای داستان به آنها وارد می‌شوند. دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس در به کار بردن اشعار مشوش است؛ بسیاری از شعرهای آن که در متنهای بولاق و مک‌ناتن دیده نمی‌شود، صرفاً نوعی شکوفایی جزئیات توصیفی اضافی دربارهٔ شخصیتهایی است که به تازگی وارد روایت منثور شده‌اند. نمونهٔ آن شعری است که در ورق ۹۵ ب ـ ۹۶ الف آمده است. صحنه، قصر خلیفهٔ دروغین است؛ از درگاهی غلامی ظاهر می‌شود که نخستین نوازنده‌ای را که مهمانان مرد جوان را سرگرم می‌کند راهنمایی می‌کند.

از پشت سر او کنیز جوانی بدیع‌الحسن و الجمال وارد می‌شود (وَ خرجت خَلْفَهُ جاریه بدیع‌الحُسن وَ الجَمال)، چنان‌که شاعر در وصف او گفته است:

بدیع‌الحسنِ سحرانگیزی این چنین کی رخ نماید
با پستانهای چون انارش در سینه‌ای چنین
با دلنوازی مردان را با زیبایی خود (بِجمالِها) اسیر می‌کند،
وه که وصلت با لعبتی چنین، تباهی مردان است.
کنیز چون به درآمد، در حضور خلیفهٔ جدید زمین ببوسید.[۴۶]

واژهٔ آغازین شعر، یعنی «بدیع‌الحسن»، عبارت وصفی مندرج در نثر، یعنی «بدیع‌الحسن و الجمال» را منعکس می‌کند، و در مصراع سوم، کلمهٔ «بجمالها» (با زیبایی خود) ربط میان شعر و نثر را تشدید می‌کند. می‌توانیم این بند را با صحنهٔ مشابه آن در متنهای بولاق و مک‌ناتن مقایسه کنیم:

از پس او دختری بیامد که در حسن و زیبایی و در مجد و کمال نظیر نداشت (وَ خَلْفَهُ جاریه بارعه فی الحسن و الجمال.) سپس غلام برای او کرسی بنهاد و کنیز بر آن بنشست.[۴۷]

متنهای بولاق و مک‌ناتن کلاً فاقد شعراند، اما دو روایت از حیث کلمات همانند هستند: «خَلْفَهُ» و «جاریه الحسن و الجمال». (نیز توجه کنید به تناسب و هماهنگی نزدیک دو واژهٔ «بدیعه» و «بارعه»). معنای این سخن آن نیست که لزوماً یک متن بلافاصله از متن دیگر گرفته شده است. گمان می‌کنم احتمال بیشتر آن است که متن دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس و متنهای بولاق و مک‌ناتن همگی، در این داستان بخصوص، نهایتاً از یک منبع دست‌نویس مصری مشترک اشتقاق یافته باشند. این منبع به احتمال قوی متضمن توصیفی منثور از کنیز بوده است که در آن توصیف قراردادی و سنّتی «بدیعةالحسن» به کار رفته بوده است. پردازندهٔ دست‌نویس ۳۶۶۳ (یا یکی از پیشگامان او) از این عبارت برانگیخته شده و شعری را که با همان کلمات شروع می‌شده است داخل متن خود کرده است.

همین فرآیند را ما در صحنهٔ شب، در آنجا می‌بینیم که پیرمرد ملاح با زورق هارون و جعفر را به رودخانه می‌برد و آنجا منتظر می‌مانند تا نگاهی به خلیفهٔ دروغین بیندازند. در متنهای بولاق و مک‌ناتن این صحنه چنین است:

> اندکی زورق براند، ناگاه زورقی از آن سوی دجله پدید شد که شمعها و مشعلهای روشن در آن بود. پس شیخ ملاح به ایشان گفت من به شما نگفتم که هر شب خلیفه در دجله تفرج همی‌کند. پس شیخ درحالی‌که می‌گفت «یا ستار، پرده‌های ستر را از ما به یک سو مکن» (یا ستّار لاتکشف الاستار) زورق به یک سو راند و در معبری که طاق قوسی داشت توقف کرد*.[۴۸]

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی (همان، جلد اول، ص ۸۲۹) آمده است: «پرده‌ای سیاه بر زورق کشید.» ــ م.

در اینجا ملاح به الستار که یکی از اسماءالحسنای خداوند است پناه می‌برد و او را به کمک می‌طلبد. همین ریشهٔ فعلی، یعنی ستر، در دست‌نویس ۳۶۶۳ آنجا که جنبهٔ نمایشی بیشتری دارد آمده است. در متنهای بولاق و مک‌ناتن پیرمرد ملاح مسافران خود را پیش از سوار شدن از تهدید خلیفهٔ دروغین مبنی بر اینکه هرکس در رودخانه گرفته شود کشته خواهد شد، آگاه می‌کند؛ اما در متن پاریس، به هارون و جعفر، هنگامی که پیرمرد را به خدمت می‌گیرند و زورقش را کرایه می‌کنند، دربارهٔ تهدید به مرگ اصلاً و ابداً زنهاری داده نمی‌شود. اما آنها هنگامی که سوار قایق می‌شوند از قایقران نجوایی معماگونه می‌شنوند، چنان‌که گویی دارد با خود سخن می‌گوید:

آن‌گاه به آنها گفت: «سروران گرامی سوار شوید؛ و آن که پوشاننده است ما را می‌پوشاند (والستّار یَسْتُرْ). پس آنها سوار شدند، هرچند خلیفه معنای کلمات «والستّار یَسْتُر» قایقران را نفهمید. قایقران پارو زد و آنها را به میان رود برد.[۴۹]

دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس[۵۰] به ما نشان می‌دهد که با نزدیک شدن زورق خلیفهٔ دروغین قایقران ناگهان شروع می‌کند به نفرین کردن خود به خاطر آزمندی‌اش و به مسافرانش که او را به کام مرگ کشانده‌اند. وقتی هارون از او می‌پرسد علت اضطرابش چیست، تازه قدغن بودن قایقرانی در شب به امر خلیفه (دروغین) را فاش می‌کند. دست‌نویس ۳۶۶۳ سپس ادامه می‌دهد:

خلیفه (یعنی هارون در لباس بازرگان) به او گفت:

«چون می‌دانستی که خلیفه قدغن کرده است که مردم شب‌هنگام به تفرج به رودخانه روند، چرا قبلاً این را به ما نگفتی و ما را به هلاکت انداختی؟»

پیرمرد به او پاسخ داد:
«سروران من، آیا صدای مرا نشنیدید که می‌گفتم "بشود که خدای پوشاننده ما را بپوشاند "("السّتّار یَستُر")؟».
خلیفه گفت: «اکنون چه باید بکنیم؟»
او پاسخ داد: «سروران من، السّتّار یَستُر.» و سپس بگریست و این ابیات برخواند:

ای خدای من، تو پوشش منی (الهی اَنْتَ سِتْرِی)
پوششی که از سوی تو می‌آید همچون چادر و خیمه‌ای فراگیر است
پس به کرم خود مرا پاداش ده
با پاداش عمیم خود («مجازاه عمیمه»)
بر ضعف و ناتوانی من ببخشای،
و عاقبتی سلیم عطا کن
با لطف و مهربانی‌ات مرا در پناه خویش گیر
به قدرت اسمای آسمانی‌ات

راوی گفت: از شنیدن این مناجات، خلیفه را دل بر او بسوخت. پس بیست دینار بیرون آورد و به او داد و گفت: «ما را به آن گذرگاه تاریک ببر تا خلیفه بگذرد، شاید خداوند در پردهٔ حجاب عمیم خویش ما را از دیده پنهان دارد» («لعلّه الله یسترونا بِسِتْره العَمیم»).

ریشهٔ سَتْر که در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است بسی بیشتر در این بند از روایت دست‌نویس پاریس به کار رفته است. مانند موردی که قبلاً در تجزیه و تحلیل مثالی که متضمن عبارت «بدیعةالحُسن» بود، گفتیم احتمال دارد صورتی از مناجاتی که با «یا

ستّار» شروع می‌شده است در دست‌نویس مأخذی بوده باشد که روایت «خلیفهٔ دروغین» در متنهای بولاق و مک‌ناتن و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس هر سه از آن مشتق شده‌اند. در متن پاریس به نظر می‌آید واژهٔ «ستّار» انگیزهٔ آوردن شعری شده است که ریشهٔ س‌ـت‌ـر در بیت اوّل آن دو بار به کار رفته است.

وقتی شعر به پایان می‌رسد، پردازندهٔ دست‌نویس ۳۶۶۳ همان واژه را در پاسخ هارون به پیرمرد به کار می‌برد: «شاید خداوند به ستر عمیم خود ما را بپوشاند.» (به واژهٔ «العمیم»، کلمهٔ دیگری که بازتاب همان واژه در متن شعر است، توجه کنید.) ابیات به نحو مؤثری در چارچوب واژه‌های ستر ـ ستّار ـ یَستُر که در متن منثورِ بلافاصله پیش و پس از شعر آمده‌اند، قرار داده شده است. لذا ریشهٔ فعلی س‌ـت‌ـر به مثابه پلی ما را به درون شعر رهنمون می‌شود و از آن بیرون می‌آورد.

فرآیند مشابهی در ورق ۹۴ب دست‌نویس ۳۶۶۳ در جریان است، یعنی همان صحنهٔ درون قصرِ مرد جوان که از هارون و جعفر با خوراک و شراب مهمان‌نوازی می‌شود. ساقی‌بچه‌ای دور می‌زند و شراب می‌گسارد و شعری می‌خواند (هم پسربچه و هم شعر در متنهای بولاق و مک‌ناتن نیامده است). متن دست‌نویس پاریس چنین است:

آن‌گاه ساقی ساغر را پر از شراب کرد و این شعر را برخواند:

مسجد به اهل مسجد بگذار،
و برخیز و با ما بیا تا به خرابات رویم که می می‌گسارند (تسقینا)
خدای تو نگفته است: «وای بر آنان که مست شوند.»
بلکه گفته است: «وای بر آنان که برای عبادت به نماز برخیزند.»
راوی گفت «آن‌گاه ساقی پس از خواندن این بیتها، جامی می به

خلیفهٔ جدید تقدیم کرد» (ثُمّ انّ السّاقی بعد انشَد هذه الابیات قَدَّمَ الکأس لالخلیفة الجدید).[۵۱]

این شعر تنها با یک واژهٔ مضمون‌نما با بافت نثری که آن را در میان گرفته است ارتباط می‌یابد. عبارت یکسانِ «ثُمّ اَنَّ السّاقی ... اَنْشَدَ هٰذه الابیات»، هم پیش از شعر و هم بعد از آن آمده است؛ و فعل «تَسْقِیْنا» در متن شعر و واژهٔ «الساقی» هردو در ریشهٔ فعلی س-ق-ی (سقایت کردن، می گساردن) شریک‌اند.

به این ترتیب، سه شعر نقل‌شده همگی با متنی که آنها را در برگرفته است از طریق واژه‌های مضمون‌نمای مشترک میان شعر و نثر بلافصل پیرامون آن ارتباط می‌یابند. به‌طور کلی می‌توان گفت سهم این اشعار در داستان آن است که فقط بافت بلافصل خود را زینت می‌دهند، اما پیرنگ داستان یا روایت کلّی منثور را پیش نمی‌برند و به این ترتیب، ربط آنها با متن منثور بیشتر لفظی است تا مضمونی. به این معنا، سه شعر مذکور نمونه‌ای از اشعار اضافی‌ای هستند که در متنهای بولاق و مک‌ناتن وجود ندارند، ولی در روایت دست‌نویس پاریسِ «خلیفهٔ دروغین» آمده‌اند. بعداً در بررسی خود به چند شعر خواهیم رسید که میان متنهای بولاق و مک‌ناتن و دست‌نویس ۳۶۶۳ مشترک است و خواهیم دید که این اشعار به بسط پیرنگ داستان و اهداف بزرگتر موضوعی آن کمک می‌کنند.

در ارزیابی این سه شعر شاید بهتر باشد از منظر اجرای شفاهی نیز به آنها نظر کنیم. عبارتِ تکراری «قال الراوی» («راوی گفت») که در دو بندی که در بالا نقل کردیم آمده است، ما را به یاد نقالی و محیط قصه‌گویی‌ای می‌اندازد که هزار و یک شب از آن نشئت گرفته است.[۵۲] این نیز شایستهٔ توجه است که عبارت «قال الراوی» در متن در نقطهٔ پیوند شعر و نثر می‌آید، و این شاید به نقال (قصه‌گو) که

به چنین متنهای نوشتاری نظر می‌افکند هشدار می‌دهد که باید در آهنگ روایت و شیوهٔ بیان آن تغییری بدهد. همچنین در بررسی واژه‌های مضمون‌نمایی که قبلاً ذکر کردیم ــ مانند بدیعةالحُسن، ستّار، سقی ــ ردّ برخی از ترفندهای یادآورنده را می‌بینیم که راویان حرفه‌ای به کار می‌برده‌اند. به عنوان مثال، وجود واژهٔ مضمون‌نمای بدیعةالحسن در روایت منثور به اجراکننده یا گویندهٔ داستان کمک می‌کند تا مصراع اوّل «بدیعةالحسن من تبادَت لنا کذا» را در شعری که می‌خواهد بخواند به یاد آورد.

قبلاً گفتم که متنهای بولاق و مک‌ناتن به زبان ادبی فُصحی نوشته شده‌اند و حال آنکه متن دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس تحت تأثیر عربی عامیانهٔ مصری است. استدلال دیگری که ممکن است مطرح شود این است که نمونهٔ دیگر تأثیر اجرای شفاهی/نقالی در این متن مکتوب، تعداد زیاد اشعار متداخلی است که در آن می‌یابیم؛ زیرا امتزاج شعر و نثر یکی از شاخصه‌های اجرای شفاهی در بعضی از صور نقالی و قصه‌سرایی در خاورمیانه است. مری‌الن پیج در بررسی خود دربارهٔ شگردهای نقالی در میان نقالان حماسه‌خوان ایرانی، مشاهده کرده است که نقالان طی اجرای شفاهی اغلب اشعاری طولانی را به روایت منثور خود می‌افزایند (بیشتر این اشعار از آثار ادبی مانند رباعیات حکیم عمر خیام است). نقال هنگامی که اشعاری را به طور پراکنده به روایت منثور می‌افزاید، با تغییر در سرعت گامهای اجرای قصه، تنوع ایجاد می‌کند. به علاوه، این‌گونه داخل کردن اشعار در متن منثور به آن اعتلا می‌بخشد. برای مثال، پیج مشاهده کرده است که در نقطه‌ای از روایت منثور که یکی از شخصیتهای داستان بر بخت بد خود زاری می‌کند، راوی ممکن است غزلی مناسب این مقام در موضوع دوستیهای گذشته و ایّام ازدست‌رفتهٔ باده‌نوشی با رفیقان بیاورد.[۵۳] ناتالی کِی. مویل نیز در بررسی خود دربارهٔ نقالی

(قصه‌گویی شفاهی) در ترکیه، در نقالیهای شفاهی‌ای که ناظر بوده است متوجه امتزاج ترانه، نظم شاعرانه و نثر شده است.[۵۴]

۳ـ۳ـ۴. «... چوب ساج مرصّع به طلای درخشان ...»: بدیهه‌سرایی داستانپرداز و استفاده از کلیشه

در شرح من از دلیل طولانی‌تر بودن روایت «خلیفهٔ دروغین» در دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس در قیاس با متنهای بولاق و مک‌ناتن، تا اینجا فقط آرایه‌های شعری موجود در متن پاریس بررسی شده است. اما دست‌نویس ۳۶۶۳ همچنین مطالب اضافه‌شدهٔ منثوری دارد که به‌کلّی در متنهای بولاق و مک‌ناتن وجود ندارد، یا تفصیل کمتری دارند. دست‌نویس ۳۶۶۳ اغلب توصیف صحنه‌ای را که در متنهای چاپیِ مورد بررسی ما فقط به اختصار آمده است شرح و بسط بیشتری می‌دهد. به عنوان مثال، شیوه‌هایی را که هریک از متنها به کار می‌برد تا صحنه‌ای را توصیف کند که دومین زن عودنواز آمادهٔ نواختن می‌شود تا مهمانان مرد جوان را سرگرم کند و همراه نوای عودش اشعاری می‌خواند، با هم مقایسه کنید. در متنهای بولاق و مک‌ناتن چنین آمده است:

> دخترک بر کرسی‌ای که برای او نهاده شده بود نشست و در دستش عودی بود که دل حسود را می‌سوزانید. با آن این دو بیت برخواند ... (فَجَلَستْ علی ذلک الکرسی و بِیَدَها عود یُکمِدُ قلب الحَسُود فَغَنَتْ علیه بهٰذینِ البَیْتین ...).[۵۵]

حال آنکه در دست‌نویس ۳۶۶۳ می‌خوانیم:

> پس دخترک بر آن کرسی نشست و سازی زهی از چوب ساج مرصّع به طلای درخشان بر زانو بنهاد. در کناره‌های ساز چهار

گوهر به درشتی تخم کبوتر کار گذاشته شده بود. آن‌گاه دختر تارهای ساز را مطابق نغمات مرتب و شروع به نواختن کرد، چنان‌که آنها که نشسته بودند خیال کردند آن مکان در پیرامونشان به رقص درآمده است. و به خواندن این ابیات پرداخت ... (فَجَلَستْ علی الکُرسی و وَضَعَتْ علی رُکَبِتها سِنطیر مِنَ السّاج مُرصّع بالذَهَب الوَهّاج وَ فی جَوانِبهِ اَربع جَواهِرَ کُلُ جُوهَرهَ قَدْرَ بَیضَةَ الحَمام ثُمّ رَتَبتَ شَرایِطَهٰ عَلَی الاَغنام وَ دَقَّت عَلین حتّی طنّوا الجالِسین اَنَّ المکان ترقَصَ بِهِم وَ اَنشَدَتْ تَقُولُ هٰذه الاَبیات).[۵۶]

دو روایت با اعمال یکسانی شروع و ختم می‌شود: خواننده می‌نشیند و سپس ابیاتی می‌خواند، اما تفصیل این بند از متنی به متن دیگر متفاوت است. در متنهای بولاق و مک‌ناتن ساز کنیز با یک عبارت مسجّع توصیف می‌شود: «عود یُکمدُ قلب الحسود» («عودی که قلب حسود را می‌سوزاند»). در دست‌نویس ۳۶۶۳ به عوض عود «سنطیر» (ساز زهی) آمده است، یعنی «پسالتریون» یا «دولسیمر» (سنتور). از این رو جای شگفتی نیست که دست‌نویس پاریس عبارت «یکمد قلب الحسود» را ندارد زیرا این عبارت به خاطر هم‌قافیه بودنش با عود آورده شده است. به جای آن، دست‌نویس ۳۶۶۳ عبارت مسجّع دیگری به کار می‌برد: «مِنَ الساج مُرصّع بالذَهَب الوَهّاج» («چوب ساجی مرصع به طلای درخشان»). نکتهٔ بویژه جالب این است که این عبارت اغلب در حکایتهای هزار و یک شب به کرّات به کار می‌رود؛ مثلاً در توصیف بولاق و مک‌ناتن از درگاه قصر در همان داستان آمده است: «السّاج مُرصَّع بالذَهَب الوهّاج.» در دست‌نویس ۳۶۶۳ در توصیف همان درگاه (اما با اندکی اختلاف) «من الساج مُکَلَّل بِالذَّهَب الاَحمَرَ الوَهّاج» (از چوب ساج مزیّن به زر

سرخ درخشان) آمده است، و در توصیف فوق‌العاده پرشاخ و برگی از درگاه قصری در روایتِ «شهر مس» در متنهای بولاق و مک‌ناتن چنین می‌خوانیم: «باباً مِن اَلسّاج مُتَذاخِلاً فیه العاج و الآبنوس وَ هُو مُصَفَّح بالذّهبِ الوَهّاجاً» (دروازه‌ای از چوب ساج، معرّق به عاج و آبنوس و پوششی از طلای درخشان).[۵۷] گونهٔ دیگری از همان گروه کلمات، اشاره‌ای است در متنهای بولاق و مک‌ناتن به کرسی مزینی در حکایت «خلیفهٔ دروغین»: «کرسیاً من العاج مُصَّفحاً بالذهب الوهّاج» (کرسی‌ای از عاج، پوشیده با طلای درخشان).[۵۸] و متن چاپ لیدن، در حکایت «بانوی اوّل» از حلقهٔ داستانی «حمال»، تخت را چنین توصیف می‌کند: «سَریرُ مِنَ العاجِ مُصّفح بِالذَّهبِ الوَهّاج» (اورنگی از عاج با پوششی از طلای درخشان).[۵۹]

بنابراین، گروهِ واژه‌هایی چون ساج/عاج/وهّاج را می‌توان خوشه‌های قافیه‌ایِ انعطاف‌پذیری توصیف کرد که به پردازنده امکانِ بدیهه‌پردازی خلاق را با حاشیه‌ای امن می‌دهد، و این را می‌توان از مثالهایی که هم‌اکنون آوردیم بخوبی دریافت.

در ضمن، در جمله‌های دیگر دست‌نویس ۳۶۶۳ هم عبارت‌بندی‌های الگودار در توصیف ادوات و آلات آمده است. مثلاً در توصیف عود یا سنتور می‌خوانیم: «وَ فی جَوانبه اربع جَواهِر کُل جواهره قدر بیضة الحَمام» (در کناره‌های آن چهار گوهر بود، هر گوهری به اندازهٔ تخم کبوتری). این توصیف را می‌توان با توصیف گنجی مقایسه کرد که زن قهرمان داستانِ «بانوی اوّل» می‌یابد. در روایت متن چاپ لیدن آمده است: «جوهَره بِقَدر بیضه النَعام» (گوهری به اندازهٔ تخم شترمرغ)، و در روایت متن مک‌ناتن: «جوهره قدر بیضة الاوزّه» (به اندازهٔ تخم یک غاز).[۶۰] می‌توان دریافت که اینجا نیز یک قالب لفظی در کار است که تلاشهای توصیفی را شکل و به پردازنده جواز خلاقیّت می‌دهد.

خلاصه کنیم: توصیف متن پاریس از ساز زهی نه تنها مفصلتر از توصیف متنهای متن بولاق و مک‌ناتن از عود است، بلکه دست‌نویس ۳۶۶۳ با افزودن آنچه که به نظر می‌آید کلیشه‌های منثور باشند، عبارت‌بندی‌های کاملاً جدیدی در توصیف مبسوط خویش به وجود آورده است.

درواقع، تمام این بند از دست‌نویس ۳۶۶۳ در هماهنگی با شیوهٔ مرسوم و قراردادی کاملاً آشنا در دیگر داستانهای هزار و یک شب ساخته شده است. بندهای منظوم در داستانهای هزار و یک شب اغلب با ورود کنیزی صلا داده می‌شود که عود یا آلت موسیقی دیگری برمی‌گیرد، آن را تنظیم و شروع به خواندن می‌کند (و گاهی چنین توصیف می‌شود که گویی تالار بر اثر نوای ساز کنیزک بر گرد سر حاضران می‌چرخد). به علاوه، عبارتی که در اینجا در متن پاریس به کار رفته است ــ «وَ انَشَدّت تقول هذه الابیات» (و به خواندن پرداخت و این ابیات گفت) ــ در قسمتهای دیگر هزار و یک شب، به همین صورت یا با عبارتی اندک متفاوت چون: «وَ انشدت هذه الابیات» («به خواندن این بیت پرداخت») به دفعات آمده است و غرض از آن اعلام انقطاع نثر و انتقال به شعر است.[۶۱]

پیش از آنکه به بحث بیشتر دربارهٔ زبان قراردادی در این متنها بپردازیم، شاید بهتر باشد رشته‌ای دیگر از بندهای منثوری را که در دست‌نویس ۳۶۶۳ و متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است با هم مقایسه کنیم، مانند صحنهٔ آغازین در قصر هارون‌الرشید، هنگامی که خلیفه جعفر را به حضور می‌طلبد. متنهای بولاق و مک‌ناتن به کوتاهی چنین‌اند:

و از جمله حکایتها که گفته می‌شود، یکی این است که خلیفه هارون‌الرشید را شبی از شبها بی‌خوابی به سر افتاد (قَلِقَ لَیلَه مِن

اَللَیالی قَلقاً شَدیداً). وزیرش جعفر برمکی را بخواست و به او گفت: بس تنگدل هستم و قصد من این است که در کوچه‌های بغداد بگردم و کارهای مردم را نظاره کنم، به شرط آنکه جامهٔ بازرگانان بپوشیم تا اینکه کس ما را نشناسد.[۶۲]

حال آنکه دست‌نویس ۳۶۶۳ این‌گونه آغاز می‌شود:

از جمله حکایتهای گذشته و احادیثی که از امتهای پیشین گفته شده است، یکی نیز این است که خلیفه هارون‌الرشید، حاکم بغداد، در یکی از شبها با جمعی از بزرگان مجلسی داشت و در آن مجلس بیست و چهار تن از ندیمان و هم‌پیالگان، از جمله ابراهیم نظام، اسحاق الندیم، ابونواس، وزیر بزرگ ــ جعفر برمکی ــ و مسرورِ جلاد ــ اجراکنندهٔ سیاست ــ حضور داشتند (حُکیَ فی‌ما سَلَفَ و مُضیَ مِن اَحادیث الاُمَم المٰاضِیه اِنَّهُ کانَ خلیفه هارون‌الرشید مَلِکَ بَغْدادَ فی ذاتَ لَیلَه مِن اَللیالی جالس فی قاعَة الجُلوس).[۶۳]

روایت مقدمهٔ دست‌نویس ۳۶۶۳ به تفصیل ادامه می‌یابد و خوشگذرانی شرکت‌کنندگان در این مجلس ــ مکالمه‌ها، مطایبه‌ها و شعرخوانی ــ را توصیف می‌کند تا پاسی از شب می‌گذرد، آن‌گاه درباریان هریک به مکان خود می‌روند. هنگامی که جعفر اجازهٔ مرخصی می‌خواهد، و همه بجز مسرور، محافظ او، مجلس را ترک کرده‌اند، جعفر را نگه می‌دارد و از او می‌پرسد:

«جعفر، آیا می‌دانی چرا مانع شدم تو امشب به خانه‌ات بروی؟» و او پاسخ داد: «فقط خدای تعالی از غیب خبر دارد.» هارون گفت: «جعفر، این فکر به سرم افتاده است که من و تو و مسرور جامه‌هایمان را تغییر دهیم و با قایق به گردش روی دجله

بپردازیم و همچنان به سیاحت روی رود ادامه دهیم تا شب به پایان برسد. آن وقت بازگردیم. زیرا من آزرده‌خاطر و دلتنگ هستم. و به جان خودم سوگند که با همهٔ الفتی که ندیمان نسبت به من نشان می‌دهند و شوخیهایی که می‌کنند و اشعار فوق‌العاده‌ای که می‌خوانند، هنوز من احساس آرامش نمی‌کنم. مثل این است که قصر برای من تنگ شده است، و تنگی شدیدی در قلب خود حس می‌کنم.»[۶۴]

هر سه روایت، یعنی دست‌نویس ۳۶۶۳ و متنهای بولاق و مک‌ناتن، از مضمونهایی استفاده کرده‌اند که در داستانهای هزار و یک شب مشترک است. خلیفه ناآرام است؛ یکی از درباریانش را فرامی‌خواند و از او می‌خواهد برای باز آوردن قرار و آرام او کاری بکند. صرف‌نظر از حکایت «خلیفهٔ دروغین»، من هشت داستان دیگر از هارون‌الرشید را در الف لیله برشمرده‌ام که همین صحنه را به عنوان مقدمه به کار گرفته‌اند و در هریک از آنها حالت خلیفه وسیله‌ای برای به منصهٔ ظهور رسیدن کنش اصلی روایت می‌شود.[۶۵] به علاوه، عباراتی که در متنهای بولاق و مک‌ناتن در روایت «خلیفهٔ دروغین» برای توصیف حالت عاطفی و روانی هارون‌الرشید به کار رفته است، یعنی «قَلِقَ لَیْلَه من اللیالی قلقاً شدیداً»، کم و بیش در چهار حکایتِ هارون‌الرشید بازتاب یافته است: به عنوان مثال در حکایت «علی عجمی»* آمده است: «قَلِقَ لَیلَه منَ اللَّیالی» (شبی دچار اضطراب شد)؛ در داستان «اصعمی» آمده است: «وَ لَم یَزل قَلَقاً فی نَفْسِه قَلقاً زائداً» (اضطرابی شدید همچنان در دلش ادامه داشت) و در دو حکایت «سه شاعر» و «هارون‌الرشید و دخترکنیز» می‌خوانیم: «قلق ذات لیله قلقاً شدیداً» (یک شب بسیار دلتنگ و مضطرب

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت انبان علی عجمی». ــ م.

بود).[۶۶] این امر به گمان می‌آید که می‌بایست نظامی از عبارتهای کلیشه‌ای با ریشهٔ فعلی ق ـ ل ـ ق وجود می‌داشته است که برای بیان صحنه‌های از این قبیل که مکرر واقع می‌شده‌اند به کار می‌رفته است.

در هردو روایتِ مورد بررسی ما از حکایت «خلیفهٔ دروغین»، خلیفه و یارانش در لباس بازرگانان در شهر بغداد گردش می‌کنند. این نیز یکی از تمهیداتی است که در تعدادی از داستانها به یکسان آمده و میان آنها مشترک است، مانند «حمید حمال»، «بازرگان عمانی» و «حمال و سه بانوی بغدادی»*[۶۷]. عبارتهایی که این تغییر لباس را توصیف می‌کنند از حکایتی به حکایت دیگر تفاوت دارند، اما در هر موردی پردازنده از بن‌مایهٔ نقاب بر چهره زدن و تبدیل جامه استفاده می‌کند تا مواجههٔ هارون را با اشخاص ناشناخته یا وضعیتهای غیرمحتمل که بر داستان سایه می‌افکنند آسان کند. به این ترتیب، بن‌مایهٔ تغییر لباس را در «خلیفهٔ دروغین» می‌توان یک کنشِ کلیشه‌ای در نظر گرفت؛ یکی برای اینکه در داستانهای متفاوت شبها تکرار می‌شود، و دیگر اینکه در هر کدام از داستانهایی که هارون در آنها ظاهر می‌شود، در خدمت کارکرد مشابهی قرار می‌گیرد.

مقدمهٔ روایت نسخهٔ ۳۶۶۳، چنان‌که گفته شد، بن‌مایهٔ تغییر لباس و توصیف حالت هارون را همچنان حفظ می‌کند، اما بیان آن از کلّ صحنه خیلی بیش از متنهای بولاق و مک‌ناتن بسط داده شده است. عبارت کوتاه «قَلِقَ ... قلقاً شدیداً» حذف شده و به جای آن سخنان طولانی خلیفه در بیان حالتِ دلتنگی خود آمده است.

اما متن پاریس در جای دیگری از مقدمه با به کار بردن آرایه‌های بلاغی که در متنهای بولاق و مک‌ناتن وجود ندارد از زبان

---

* نام این داستانها در ترجمهٔ فارسی تسوجی به ترتیب «حمید حمال»، «ابوالحسن عمانی» و «حکایت حمال با دختران» است. ــ م.

قراردادی استفاده کرده است. جملهٔ آغازین روایت دست‌نویس ۳۶۶۳ ــ حُکَی فی ما سَلَفَ وَ مَضی مِن احادیث الأُمَم الماضیّه انّهُ کانَ ... ــ شبیه آغاز حکایت «حمید حمال» است:

ذکروا ــ وَ الله اَعلَم بِالغَیبه و اَحکامَه فی [ما] مَضیٰ وَ تَقَدّمَ وَ سَلَفَ مِن الاَحادیثَ مِنْ خَبَرَ الأُمَم الماضیه اَنّ هارون‌الرشید (آورده‌اند ــ و خداوند به غیب و احکام خود به حقیقت آنچه گذشته و پیشی داشته است و احادیث گذشته از اخبار امتهای ماضی داناتر است ــ که هارون‌الرشید ...)[۶۸]

و در چاپ لیدن شبها در مقدمهٔ داستان شهرزاد و شهریار، عبارات و جمله‌های مشابهی آمده است:

ذکروا ــ والله اعلم بغیبه وَ اَحْکَمَ فی مامضی و تقدّمَ و سَلَفَ مِن احادیث الأُمَم اَنَّه کان ... (آورده‌اند ــ و تنها خدا از نهان آنچه گذشته و در پیش رخ داده و احادیث گذشتهٔ امتها آگاه و بیناست ــ که ...)[۶۹]

همین عبارات را در مقدمهٔ روایتهای دست‌نویس‌های داستانهای دیگر مانند «شهرمس» و «صیاد و عفریت» مشاهده می‌کنیم.[۷۰]

مقدمهٔ دست‌نویس ۳۶۶۳ از این بابت نیز با روایت متنهای بولاق و مک‌ناتن در حکایت «خلیفهٔ دروغین» فرق دارد که نشان می‌دهد هارون‌الرشید را درباریانی در میان گرفته‌اند که برای سرگرم کردن وی بدانجا می‌روند. من نتوانسته‌ام نظایر دقیق این صحنه را از لحاظ لفظی در دیگر روایتهای الف لیله پیدا کنم، اما این توصیف از هارون که در قصرش استراحت می‌کند و عده‌ای از ندیمان درباری و شاعران ملازم در خدمت او هستند و او خویشتن را با گوش دادن به خواندن شعر سرگرم می‌کند، یادآور بندهایی از داستانهایی چون

«ابونواس و سه جوان»، «هارون‌الرشید و سه شاعر»، و «جُبیربن عمیر» است.[۷۱]

لرد در کتاب سُرایندهٔ داستانها اظهار می‌دارد که «در مطالعهٔ الگوها و دستگاههای داستانهای منظوم شفاهی، ما درواقع ناظر "دستور و گرامر" شعر هستیم.»[۷۲] آیا چنین «دستوری» را در بندها و قطعه‌های منثوری که با هم مقابله کردیم می‌توان یافت؟ دو صحنه‌ای که ما بررسی کردیم ــ یعنی دختر نوازندهٔ عود، و هارون در قصر خود ــ در دست‌نویس پاریس و متنهای بولاق و مک‌ناتن به یکسان وجود دارد؛ و چنان‌که دیده‌ایم روایت دست‌نویس ۳۶۶۳ کلاً مبسوط است. به نظر می‌رسد پردازندگان در تدوین هر متنی، به درجات مختلف، بویژه به دو جنبه از سنت روایی شفاهی الف لیله اتکا ورزیده‌اند:

۱) ذخیره‌ای از کنشها و اشاره‌های قراردادی که در بسیاری از حکایات هزار و یک شب یافت می‌شود. مثلاً در بیشتر قسمتها رخدادهای فرعی، که قبلاً به آنها اشاره کردیم، از مضمونهایی ساخته شده‌اند که در روایتهای دیگر الف لیله نیز قابل شناسایی‌اند: در صحنه‌ای، ورود کنیز به مجلس، کنش وی که خود در حضور مهمانان بر کرسی می‌نشیند و سازَش را به نوا می‌آورد و اشعاری می‌خواند؛ و در صحنهٔ دیگر، توصیفی از هارون در قصر خود و درباریانی که ملازم او هستند؛ بی‌قراری برای یافتن مفرّی که دلتنگی‌اش را برطرف کند، و به دنبال آن فراخواندن جعفر و تصمیم بر اینکه جامهٔ مبدل بپوشند و در شهر گردش کنند. مضمون قراردادیِ بی‌قراری/جامهٔ مبدل در متنهای بولاق و مک‌ناتن و دست‌نویس ۳۶۶۳ امری عادی است، اما متن پاریس کش‌وقوس بیشتری به این توصیف قراردادی می‌دهد.

۲) ذخیره‌ای از عبارتهای الگومند قراردادی که اغلب به صورت عبارتهای مسجع و قافیه‌دار بیان می‌شود و می‌توان آنها را عبارتهای

کلیشه‌ای منثور توصیف کرد، به داستانسرا/راوی کمک می‌کند تا رخدادهای فرعی مکررالوقوع را بیان کند. این کلیشه‌ها را می‌توان در هرسه متن مورد بررسی ما یافت. مثلاً چنان‌که قبلاً گفتیم، عبارتِ «قلق ... قلقاً شدیداً» در متنهای بولاق و مک‌ناتن در بندهای مشابه داستانهای متعدد دیگر دربارهٔ ماجراهای هارون‌الرشید بازتاب یافته است، اما در دست‌نویس ۳۶۶۳ روایاتِ این دو رویداد کلیشه‌های بیشتری از متنهای چاپی (بولاق و مک‌ناتن) دربردارند. پردازندهٔ متن ۳۶۶۳ این تطویل را عمدتاً با تلاش در محدودهٔ گنجینهٔ کلیشه‌های سنّتی ابداع می‌کند. نمونه‌های کلیشه‌های منثور در روایتِ دست‌نویس ۳۶۶۳ از این دو صحنه عبارت‌اند از:

الف. «حُکی فی ما سَلَفَ ...» («چنین آورده‌اند که در ازمنهٔ گذشته ...»): کلیشهٔ مقدمه‌ای.

ب. «مِن السّاج مُرَّصع بِالذَّهَب الوّهاج» («از چوب ساج مرصع به طلای درخشان»): کلیشهٔ توصیفی (مثلاً دربارهٔ عود، درگاه قصر، سریر، کرسی).

ج. «جوهَره قَدر بَیضَه الحُمام» («گوهری به اندازهٔ تخم کبوتری»): کلیشهٔ توصیفی (برای گوهر).

د. «وَ أنشَدَتْ تَقولُ هٰذهِ الاَبیات» («آواز سرداد و این ابیات برخواند»): کلیشهٔ انتقال از نثر به شعر.

در مجموع، صحنه‌های قراردادی و کلیشه‌های منثور به آنچه که می‌توان «دستور» و «گرامر» داستانپردازی شبهای عربی نامید کمک می‌کنند؛ «دستوری» که در الف لیله و شِبه الف لیله‌ها مانند دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس متداول است. راوی از این «دستور» در تشریح صحنه‌ای استفاده می‌کند که می‌خواهد حکایتی را بازگوید. هنگامی که شیئی یا رویدادی که می‌خواهد بیان کند از نوعی است که به کرّات در شبها آمده است، به احتمال زیاد ملاحظه می‌کنیم که

چنین توصیفی شدیداً الگومند است و بـه راحـتی مـی‌توان آن را از حکایات مشابه دیگر بازشناخت. اگر پردازنده بر آن شود که مـتن مورد استفادهٔ خود را بسط دهد، مایل خواهـد بـود ایـن کـار را در محدودهٔ گنجینهٔ کلیشه‌های سنّتی انجام دهد. داسـتانپرداز ــ خـواه نویسنده، خواه نقال ــ ترجیح می‌دهد از هیچ بدیهه‌پردازی نکند.

۳ـ۳ـ۵. خلیفه در مقام فرعون: ظلم و اجحاف در آینه

پس از بررسی پرسشهای کلّی مربوط به زبان و شیوهٔ نگارش در سه متن بولاق، مک‌ناتن و دست‌نویس پاریس، اکنون مـی‌خواهـم بـر تک‌تک رویدادهای حکایت «خلیفهٔ دروغین» تمرکز کنم و شـیوهٔ بیان هر رویداد را در روایتهای مختلفِ داستان نشان دهم.

صحنه‌های آغازین را به یاد آورید: شبی هارون که آرام و قـرار ندارد جامهٔ مبدل بازرگانان می‌پوشد، قایقرانـی را اجـیر مـی‌کند، و همین‌که با قایق بر دجله روان مـی‌شود مـلازمان مـرد جـوانـی را می‌بیند کـه وانـمود مـی‌کند خـلیفه است. مـنادیان هـرکس را کـه شب‌هنگام برای تفرج به دجله آمده باشد به مرگ تـهدید مـی‌کنند. شب دیگر هارون، جعفر و مسرور دزدانه زورق خلیفهٔ دروغـین را نظاره می‌کنند و پنهانی در پی او می‌روند تا جایی کـه زورق پـهلو می‌گیرد. همین‌که قدم به ساحل می‌گذارند سـعی مـی‌کنند مـخفیانه زورق‌سواران را دنبال کنند، اما غلامان خلیفهٔ جوان به وجود آنها پی می‌برند و با خشونت آنـها را دسـتگیر مـی‌کنند. مـتنهای بـولاق و مک‌ناتن کنشهای بعدی را بسیار فشرده چنین حکایت می‌کنند:

> آنها را به نزد خـلیفهٔ دوم حـاضر آوردنـد. پس خـلیفه ایشـان را بدید. به ایشان گفت: «چگونه بدین مکـان آمـدید و سـبب آمـدن در این وقت چیست؟»

گفتند: «مولانا، طایفه‌ای از بازرگانان و غریبان هستیم (نَحنُ قُوم مِنَ التُجّار غُرَبَاء الدیار)، و امروز به این شهر درآمده‌ایم (وَ قَدِمنا فِی هذا الیَوم) و امشب از بهر تفرج بیرون آمده بودیم که ناگهان با شما مواجه شدیم. سپس این غلامان آمدند و ما را گرفتند و کشان‌کشان نزد شما آوردند. حدیث ما همین است.»

خلیفهٔ دوم گفت: «بر شما باکی نیست که شما غریبان این شهر هستید. اگر شما از بغداد بودید هرآینه شما را گردن می‌زدم» (لَوْ کُنتُم مِن بَغداد ضَرَبتُ اَعناقَکم).[۷۳]

اما دست‌نویس پاریس به این صحنه جنبهٔ نمایشی بیشتری می‌دهد: خلیفه بر سر اسیران خود فریاد می‌کشد، آنها را مردانی تبهکار می‌خواند، و به ایشان زنهاری را که منادیان او می‌داده‌اند یادآور می‌شود. سپس این عتاب و خطاب را با تهدیدی هول‌انگیز چنین پی می‌گیرد:

من به آبا و اجداد بزرگوار خود سوگند یاد می‌کنم که اگر داستان خود صادقانه بازنگویید دست و پای شما را به خلاف یکدیگر می‌بُرم. آیا شما سخن مرا خوار داشته‌اید و می‌خواسته‌اید مقام مرا کوچک کنید و با نادیده گرفتن فرمانهای من علیه من طغیان کنید؟

خلیفه (هارون) به او گفت: «ای خلیفهٔ خدایِ دو جهان، بر ما رحمت‌آور و اجازه بده عذر خویش بیان کنیم. آنگاه اگر عذر ما بپذیری این از شفقت توست، و اگر نپذیری و ما را بکشی آن هم از عدالت توست.»[۷۴]

پس از آن هارون شرح مبسوطی به هم می‌بافد. وی با سخنانی که به روایت متنهای بولاق و مک‌ناتن بسیار نزدیک است می‌گوید:

«نَحنُ ناس غُرَبَاء الدیـار وَ لا دَخَـلْنا فی بـغداد اِلاّ فی هٰـذاَ الیَـوم» («مـا مردمانی غریب هستیم و جز امروز به بغداد نیامده بودیم»). اما این جملات فقط نقطهٔ شروع داستانی است کـه هـارون دارد از خـود می‌سازد. او به دروغ می‌گوید ما کوچه‌ها و بازارهـای شـهر تـو را تقریباً خالی یافتیم، و هنگامی که پرسیدیم چرا این‌گونه است مردم به ما گفتند که همه برای تفرّج به ساحل دجله رفته‌اند. ما نـیز چـنین کردیم. قایقی کرایه کردیم. قایقران ما را به آن سوی ساحل برد. ما پیاده شدیم و کمی خـفتیم. چـون بـیدار شـدیم، از دور مشـعلها و شمعهای روشن دیدیم. قایقران ما را ترغیب کرد به دنبال روشناییها برویم، و ادعا می‌کرد که این مشعلها و شمعها باید متعلق به مراسـم دامادی باشد و اگر ما به جمع آنها ملحق شویم ما را دعوت خواهند کرد که در ضیافت آنها شرکت کنیم. لذا ما فکر کردیم که تو دامـاد هستی. سپس هارون مظلوم‌نمایی می‌کند و می‌افـزایـد: «مـا هـرگز صدای منادیانی را که انذار داده باشند یا چـیز دیگـر نشـنیده‌ایـم.» خلیفهٔ دروغین (ثانی) پس از شنیدن این معاذیر پاسخ داد: «اگر از مردم بغداد می‌بودید هرآینه می‌گفتم شما را بکشند (لو کُنتُم مِن اَهـلَ بغداد کُنْتَ قَتَلتکُم). اما چون غریب هستید، خوش آمدید.»[۷۵]

با وجود برخی همانندی‌ها میان عبارتها و جمله‌های دو روایت (مانند «نَحْنُ ... غُرَبَاء الدِیـار» در آغـاز سـخن در هـر دو روایت، و همانندی «لَوکُنْتُم مِن بَغدٰاد» در متنهای بولاق و مک‌ناتن و «لَو کُنْتُم مِن اَهْلِ بَغدٰاد» در متن دست‌نویس ۳۶۶۳ در پاسخ خلیفهٔ دروغین) دست‌نویس پاریس تفصیل خیالی بیشتری دارد که در متنهای چاپی مورد بررسی ما نیامده است. اما آنچه میان دو روایت مشترک است این است که خلیفهٔ دروغین مردی دمدمی‌مزاج و متغیّر است که ابایی ندارد بی‌درنگ دیگران را به مرگ تهدید کند، در حالی‌که هـارون و یاران او که در محاصرهٔ مملوکان خشمگین قرار گرفته‌اند، ناچار به

استغاثه می‌افتند. این تغییر نقش، در تعدادی از داستانهای مربوط به ماجراجویی‌های هارون‌الرشید امری عادی است. پردازندگان شبهای عربی دوست دارند او را در موقعیتهای مضحکی قرار دهند: در حکایت «خلیفه»*، هارون‌الرشید شاگرد ماهیگیر و صیاد بینوایی می‌شود که وی او را به خاطر بی‌کفایتی‌اش می‌آزارد و مسخره می‌کند؛ در حلقهٔ داستانی «حمال با دختران» نیز هارون وراج خوانده می‌شود، و سپس در خانهٔ غریبه‌ای به خاطر پرسش نابجایی غلامان آن خانه او را می‌گیرند و می‌بندند و به قتل زودهنگام تهدید می‌شود.[۷۶] در «خلیفهٔ دروغین» هارون با تصویر خویش در آینه روبه‌رو می‌شود: شیّادیِ مرد جوان کاملاً متقاعدکننده است زیرا دقیقاً حالات و سکنات خود هارون و مذاق او را در تعدّی و خشونت بوالهوسانه تقلید می‌کند.

دست‌نویس پاریس این کاریکاتور را بزرگ می‌کند. موضوع زنهار دادن مردِ جوان در دست‌نویس ۳۶۶۳ به ویژه قابل توجه است؛ آنجا که می‌گوید: «دست و پای شما را به خلاف یکدیگر می‌بُرم»، که بازتابی از آیهٔ ۱۲۴ سورهٔ اعراف قرآن است: «لَأُ قَطِعَنَّ اَیْدِیکُم وَ اَرْجُلَکُم مِنْ خِلافٍ» (دستها و پاهای شما را به خلاف یکدیگر خواهم برید) که فرعون با بیان آن رعایای خود ــ ساحران مصری ــ را در مقابله با حضرت موسی و هارون تهدید می‌کند. به این ترتیب، خودِ خیالی‌ای که در برابر هارون ظاهر می‌شود با لحن خاص قرآنی دربارهٔ ستمگریهای جبّاران در تاریخ قدسی اسلام با او سخن می‌گوید. این مضمون همچنان‌که شب پیش می‌رود دوباره رخ می‌نماید.

من قبلاً گفتم که روایت دو متن بولاق و مک‌ناتن از «خلیفهٔ دروغین» در ارائهٔ صحنه‌ها عملاً مشابه است، اما یک استثنا وجود

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت خلیفهٔ صیاد». ــ م.

دارد که جا دارد به آن اشاره کنیم. در متن مک‌ناتن، شب ۲۸۶ بلافاصله بعد از آنکه هارون بر روی دجله چشمش به خلیفهٔ دروغین می‌افتد، این چنین به پایان می‌رسد:

آن‌گاه بامداد شد و شهرزاد لب از کلام مباح فروبست (وَاَدْرَکَ شهرزاد الصَباح فسَکَتَتْ عَنِ الکلام المُباح).[۷۷]

حال آنکه متن بولاق چنین می‌آورد:

آن‌گاه خواهرش دنیازاد به او [یعنی شهرزاد] گفت: «ای خواهر، چه خوش حدیث گفتی، و کلامت چه خوب و دلنشین است.» شهرزاد گفت: «این در برابر آنچه فرداشب برای تو خواهم گفت چیزی نیست، اگر زنده بمانم و ملک از کشتن من درگذرد.» ملک با خود گفت: «به خدا او را نکشم تا باقی داستان بشنوم.»

پس بامداد شد و شهرزاد لب از سخن فروبست (وَ اَدْرَکَ شَهْرزاد الصَباح فَسَکَتَتْ عَنِ الکلام المُباح).[۷۸]

در هر دو چاپ، جملهٔ مسجع و موزون «وَ اَدْرَکَ ...» کلیشه‌ای است که پایان هر شب را اعلام می‌دارد. مطالب اضافی که در متن بولاق آمده است ــ یعنی تفسیر دنیازاد از داستان شهرزاد، و حدیث‌نفس ملک با خود ــ نیز کلیشه است و در جاهای دیگر الف لیله نیز آمده است.[۷۹] در حکایت «خلیفهٔ دروغین» این عبارات اضافی بخصوص مناسبت دارد، زیرا حضور شهریار، پادشاه بی‌قرار، متلوّن و قسی‌القلب، را به یاد ما می‌آورد، پادشاهی که شهرزاد این داستان را دربارهٔ خلیفه‌ای بی‌قرار و شخصی شبح‌گون و سایه‌مانند، که حالات و سکنات تهدیدآمیز خلیفه را بسیار خوب تقلید می‌کند، برای او بازمی‌گوید.

۳ـ۳ـ۶. زمزمهٔ تاریخ‌نگار: مسعودی و عشق و تسلیم

مسعودی، تاریخ‌نگار قرن چهارم هـ./دهم م.، می‌نویسد که یحیی بن خالد پدر جعفر برمکی علاقه داشت که مجمعی از متفکران بغداد در خانهٔ خود تشکیل دهد. یک روز در حضور گروهی از نویسندگان، فیلسوفان و متکلمان که در میان آنها سنی و شیعه و معتزلی و خارجی و حتی مجوسی زرتشتی بود، یحیی از مهمانان خود خواست که به نوبت و فی‌البداهه سخنانی دربارهٔ عشق ایراد کنند.[۸۰] در میان سخنانی که مسعودی یادداشت کرده است، گفته‌های یک دانشمند شیعی به نام سکّال* بویژه درخور توجه است:

> عشق آتشین ... از جهتی بمانند حملهٔ سکرآورندهٔ شراب بر جسم می‌تازد، هرآنکه آن را دریابد، شعله‌ای در درونش افروخته می‌شود و درخشندگی‌ای در سرشت باطن او پدید می‌آید که در تعالی از هرکس دیگر درمی‌گذرد. اما در هیجانات، احساسها و عواطف او نشانه‌هایی است که حالت او را بر کسانی که نظاره‌گر او هستند فاش می‌سازد. وقتی عشق می‌خواهد کسی را اعتلا بخشد، نخست او را خوار می‌کند.[۸۱]

مسعودی پس از آنکه توصیف مجلس را به پایان می‌رساند، اظهار نظر زیر را می‌افزاید:

> بعضی از عرفا معتقدند که ... خداوند عزّوجل مردم را به عشق آزموده است تا به اطاعت معشوق بپردازند. معشوق عاشق

---

* در ترجمهٔ فارسی مروج الذهب مسعودی نام این حکیم شیعی علی‌بن هیثم است نه سکّال، ضمناً در مروج الذهب، جلد دوم، از ص ۳۷۲ تا ۳۷۶ شرح این مجلس بحث دربارهٔ عشق آمده است و در آن آرای مختلف ابراز شده است اما از قولی که مؤلف آورده است اثری نیست. ــ م.

خود را با اظهار نارضایی و خشم اندوهگین می‌سازد، سپس با پذیرفتن و قبول او دلشاد و مسرور می‌کند. و از همهٔ اینها، عاشقان تداوم اطاعت خویش از خدا را نتیجه می‌گیرند.[۸۲]

مضمونهایی که مسعودی در توصیف خود از مجلس برمکیان در بغداد بیان کرده است، یعنی عشق به مثابه آزمون اطاعت و تناوبِ برکشیدن و خوار داشتن، بخوبی در صحنه‌هایی از داستان «خلیفهٔ دروغین» که در زیر می‌آوریم ممثّل شده است.

۳ـ۳ـ۷. زخمهای عشق و داستانی که افشا می‌کنند

پیش از این هارون، جعفر و مسرور را در مصاحبت مرد جوان باقی گذاشتیم که داشتند برای حضور خود با این بهانه که در بغداد غریب هستند عُذر می‌آوردند. خلیفهٔ دروغین آنها را می‌بخشد و خوشامد می‌گوید و به قصر بزرگی که در آن نزدیکی است رهنمون می‌شود. درون قصر، تالار مجللی می‌یابند؛ و بلافاصله برای آنها خوردنی و نوشیدنی می‌آورند. با این همه، حال و هوایی نامطمئن، و احساس تهدید و خطری بالقوه در فضا سنگینی می‌کند؛ «میرانتقام» (سیّاف النُقمه)، غلام شمشیربرکفی که به تقلید از مسرور خدمت خلیفهٔ دروغین می‌کند، در کنار مرد جوان ایستاده است. اما هارون ابهامی در کار نمی‌بیند. و چون تحت‌تأثیر ظروف مجلل و شاهانهٔ خوراکیها قرار گرفته است، سر نزدیک گوش وزیر خود می‌برد و به نجوا می‌گوید:

«ای جعفر، به خدا سوگند در نزد ما چنین قدحها و قنینه‌ها و اسباب سفره‌ای نیست. کاش می‌دانستم این پسر چکاره است و این اوضاع را حقیقت چیست؟» پس در آن حال که خلیفه هارون و جعفر سرگوشی سخن می‌گفتند آن جوان را بدیشان نظر افتاد. گفت: «سرگوشی سخن گفتن بی‌ادبی است.» وزیر

پاسخ داد: «ما بی‌ادبی نکرده‌ایم و سخنی خلاف نگفته‌ایم جز اینکه رفیق من می‌گوید که من بسی شهرها گشته‌ام و با ملوک بزرگ منادمت کرده و در سپاهها و لشکرهای مختلف خدمت کرده‌ام، هرگز بهتر از این نظام و نشاط‌انگیزتر از این مجلس بزمی ندیده‌ام. ولکن مردمان بغداد می‌گویند که باده بی‌سماع و طرب مایهٔ صداع و لقب است.» چون خلیفهٔ ثانی این سخن بشنید تبسم کرد و فرحناک شد.[۸۳]

جعفر در اینجا یکی از نقشهایی را که اغلب در هزار و یک شب بر عهده دارد، یعنی سپر بلا شدن میان مخدومش و جهان، بخوبی به نمایش می‌گذارد. مشکلات و ناراحتی‌هایی که هارون در دربار خلیفهٔ ثانی با سرگوشی سخن گفتنِ بی‌جای خود سر سفره ایجاد می‌کند و میزبانشان آنها را حین این کار می‌بیند، فقط با تیزهوشی و حاضرجوابی جعفر است که برطرف می‌شود، بی‌آنکه برایشان دردرسر یا بدتر از آن پدید آورد. زیرا کمال بی‌ادبی ــ اگر نگوییم خطرآفرینی ــ می‌بود که خواست هارون را دربارهٔ اینکه می‌خواهد از «راز» میزبان خبردار شود بلند اعلام می‌کرد. جعفر بداهتاً تعارفی بی‌ضرر بر زبان می‌آورَد و براحتی به دروغ درخواست موسیقی و طرب را بر جعلیاتش می‌افزاید تا توجه حضار را از بی‌ملاحظگی هارون بگرداند.

بند بالا سبب موجهی برای انتقال به صحنهٔ بعد می‌شود. تقاضای جعفر که برای منحرف کردن توجهات از هارون بود، باعث می‌شود مرد جوان چهار کنیز را فراخواند، و آنها هریک به همراه نواختن عود شعری می‌خوانند.[۸۴]

اینک هریک از این اشعار را بررسی می‌کنیم؛ و ضمن این کار جالب است که می‌بینیم آنها به نحوی پیرنگ داستان را پیش می‌برند.

اما پیش از آنکه تجزیه و تحلیل خود را شروع کنیم، باید تصدیق کنیم که منتقدان جدید به طور کلّی اشعار موجود در سراسر هزار و یک شب را محکوم کرده‌اند، به این علّت که بسیار اندک بر روایتهای منثوری که در آنها واقع می‌شوند افزوده‌اند. از زمانی که یوزف هورورویتس در بررسی سال ۱۹۱۵ نشان داد که بسیاری از اشعاری که در الف لیله آمده‌اند از مجموعه‌ها و گلچینهای منظوم پیشین‌تر اقتباس شده‌اند، گرایش بر این بوده است که نقل‌قولهای شعری را در تجزیه و تحلیلهای ادبی داستانها به یک سو نهند.[۸۵] مثلاً انو لیتمان دربارهٔ اشعار مندرج در متن چاپی مک‌ناتن به‌طور کلی اظهار می‌دارد: «این اشعار اکثراً از نوعی هستند که می‌توان آنها را حذف کرد بی‌آنکه در سیر متن منثور خللی وارد آید.»[۸۶]

ن. ج. داوود در مقدمهٔ خود بر ترجمه‌اش از داستانهای شبها حتی شدیدتر از این دربارهٔ حذف این اشعار اعلام نظر کرده است:

> در اینجا من باید یادآور شوم که همهٔ شعرها را حذف کرده‌ام. صرف‌نظر از این واقعیت که این شعرها جلو جریان طبیعی روایت را می‌گیرند، هیچ ارزش ادبی هم ندارند. شواهد داخلی به صراحت نشان می‌دهد که بیشتر آنها را ویراستاران مختلف الله‌بختی بر متن افزوده‌اند.[۸۷]

با درنظر گرفتن برداشتهای شایع جای شگفتی نیست که میا گرهارد در بررسی خود از این داستان هر نوع تجزیه و تحلیلی را دربارهٔ مجموع اشعار مندرج در حکایت «خلیفهٔ دروغین» حذف کرده است.[۸۸] با این‌همه، اجازه بدهید ببینیم این اشعار آن‌گونه هستند که بشود به آنها توجه کرد یا نه.

در مطالعهٔ این شعرها اگر تمایزی را که قبلاً میان ربط لفظی و ربط مضمونی قائل شدیم به یاد داشته باشیم بسیار مفید خواهد بود. بدین

معنی که بسیاری از شعرهای مندرج در روایت دست‌نویس ۳۶۶۳ از نظر لفظی با محیط منثور پیرامون خود از طریق واژه‌های مضمونی (ستّار، بدیعةالحسن و غیره) ربط می‌یابند بی‌آنکه چیز قابل توجهی بر پیرنگ کلّی داستان یا موضوع بیفزایند. و درواقع بسیاری از اشعار دست‌نویس ۳۶۶۳ در متنهای چاپی بولاق و مک‌ناتن نیز نیامده است بی‌آنکه به پیوستگی و انسجام و مفهوم بودن روایت منثور زیانی وارد آمده باشد. تا این میزانِ محدود من با ارزیابی لیتمان و داوود از شعرهای الف لیله موافقم. اما بلافاصله باید خاطرنشان کرد که چنین انتقادی تنها تا آنجا و تا زمانی اعتبار دارد که الف لیله و متنهای مشابه آن را در بدو امر آثار مکتوبی در نظر گیریم که صرفاً برای یک جامعهٔ کتابخوان باسواد فرهیخته نوشته شده باشند. همین‌جا ضرورت دارد به یاد آوریم که هزار و یک شب بُعدی شفاهی نیز دارد. تحقیقات و بررسیهایی که مویل و پیج انجام داده‌اند و ما قبلاً از آنها یاد کردیم نشان می‌دهند که داخل کردن شعر در روایت منثور بر لذّت شنوندگان می‌افزاید: اشعار سبب می‌شوند که راوی گامها و ضرباهنگ روایت را تغییر دهد. و باید همیشه مدّ نظر داشت که وقتی شعرها خوب خوانده می‌شوند، شنوندگان آنها را به خاطر خودشان ارج و قیمت می‌گذارند.

به علاوه، امیدوارم بتوانم در ادامه ثابت کنم که بعضی از اشعار داستان «خلیفهٔ دروغین» مستقیماً به بسط و تحوّل روایت منثور کمک می‌کنند و درواقع، حذف بعضی از اشعار مضمونهای حکایت را ضعیف می‌کند. استدلال من این است که حذف اشعاری که کنیزکان با نوای عود می‌خوانند از چنین مواردی است، به همین دلیل این اشعار در هر سه متن آمده و حذف نشده‌اند. اگر این شعرها در دست‌نویسی که منبع مشترک همهٔ روایات مورد بررسی ما بوده است وجود داشته‌اند (که حدسی معقول به نظر می‌رسد)، پس همهٔ

پردازندگان پی برده بوده‌اند که این اشعار جزئی اساسی از روایت هستند و آنها را به صورتی حفظ کرده‌اند.

اکنون اجازه بدهید نظری کوتاه به خود اشعار بیفکنیم. در پاسخ به تقاضای جعفر برای موسیقی، مرد جوان نخستین خواننده از چهار کنیز نوازنده و خواننده را فراخواند تا قدم پیش نهد.

... و کنیز این ابیات برخواند:

زبان عشق از جان نزار من برای تو سخن می‌گوید،
و خبر می‌دهد که من عاشق توام
شاهد من بر این سوزش قلب رنجدیده،
چشمان خونین و اشکهای روان است.
پیش از آنکه محبت تو در دلم جای گیرد نمی‌دانستم عشق چیست،
ولی قضای خداوند بر آفریدگانش پیشی دارد.

وقتی خلیفهٔ دروغین این ابیات بشنید فریادی بزد و جامه‌ای که بر تن داشت تا به دامن بدرید. در این هنگام خدمتکاران پرده‌ای بر او بینداختند و جامهٔ دیگر برای او آوردند که زیباتر از جامهٔ پیشین بود. پس از آن وی به حالت پیشین بازگشت و بنشست.[۸۹]

درک عکس‌العمل حیرت‌انگیز و گیج‌کنندهٔ مرد جوان از شنیدن این ابیات برای فهم این قطعه جنبهٔ اساسی دارد؛ ولی ابتدا اجازه بدهید توجهمان را به خود شعر معطوف داریم. در این صحنه در مجموع چهار خواننده چهار شعر می‌خوانند که همهٔ این اشعار دربارهٔ عشق است، اما کانون موضوعی آنها از شعری به شعر دیگر تا حدی فرق می‌کند.

غزل نخست اعلام عشق عاشقی است به معشوقه‌اش؛ از این رو، در آن بر واژگان گفتار و اعلامیه‌های عمومی تأکید شده است: لسان

(«زبان»)، ناطق («بیان می‌کند»)، یُخْبِر («خبر دادن»)، شاهد («گواه»)، همراه با نشانه‌ها و علائم عشق («شکنجهٔ دل، اشک و غیره») که در تأیید این «گواهی» عرضه می‌شود.

شعر دوم چنین است:

با آتش عشق که در دل دارم،
با اشکهایی که چون سیلاب از چشمانم روان است
چگونه می‌توانم بردبار باشم
به خدا سوگند من از اندیشهٔ زندگانی‌ای که در آن خوشدل باشم فرحناک نیستم،
زیرا چگونه این دل مالامال از غم می‌تواند شادمان باشد.[۹۰]

در اینجا مدار شعر بر توصیف است؛ توصیف حال عاشقی که آرزوهایش برآورده نشده، شکیبایی‌اش از دست رفته و اندوهناک است.

اما شعر سوم مستقیماً معشوق را مخاطب قرار می‌دهد:

هجرانت را کوتاه کن، از جفایت بکاه
به جان تو سوگند که دل من نمی‌تواند فراموشت کند،
پس بر این زار نزار غمزدهٔ سرشار از اشتیاق
که برده‌وار مطیع عشق تو گشته، رحمت آور،
فرط اشتیاق چون بیماری جان او را فرسوده
و هیچ آرزویی جز رضای تو برای او نمانده،
ای ماهِ تمام که از میان همه جای در قلب من داری،
چگونه می‌توانم کس دیگر را به جای تو برگزینم.[۹۱]

برعکس شعر دوم، این تغزل تأکیدی بر درون‌نگری ندارد و

حدیث نفس نیست، بلکه خطاب مستقیم به معشوق است. این شعر با سه جملهٔ امری شروع می‌شود: أُقصروا («کوتاه کن»)، قَلّوا («بکاه») و الارحموا («و رحمت آور»)، امرهایی که درواقع التماس به معشوقه است تا به این جدایی پایان دهد. بعد از این، به توصیف شاعر از حال خود می‌رسیم که نزار و از شور عشق چنان فرسوده شده است که به بیماری و بردگی افتاده است (یا «از شدت عشق تو کورکورانه بنده و مطیع گشته است»، «مُتَيَّماً فِي هَوَاكُم»).

شعر آخر عنصر جدیدی را به این تصویرپردازی از عشق می‌افزاید:

تا چند این پرهیز و این جدایی؟
کِی آن که مرا ترک کرد به سویم بازمی‌گردد؟
همین دیروز بود که با هم در یک خانه آشیان داشتیم،
و در الفتی که میان ما بود حسودان را می‌دیدیم، و اعتنا نمی‌کردیم،
امّا زمانه به ما جفا رواداشت و وصلت ما را به جدایی مبدّل ساخت
و خانهٔ ما را بسان بیابانی متروک گذاشت.
ای آن که مرا سرزنش می‌کنی، آیا می‌خواهی محبوبم را فراموش کنم؟
امّا دل من به این سرزنشها اعتنایی ندارد،
پس از سرزنش کردن من بازایست، و مرا با عشقم تنها بگذار.
زیرا دلم هنوز در نهان همنشین معشوقه‌ام است
سرور من، ای که ثابت کردی بر عهد خویش استوار نیستی
و پیمانمان را نادیده گرفتی،
گمان مبر که دل من یاد تو را به خاطر این بیگانگی از خاطر زدوده است.[۹۲]

نظرگاه این شعر کاملاً متفاوت با سه شعر اوّل است. در اینجا، روایتگر به عوض آنکه به وصال و به تکمیل عشق بپردازد با اندوه و درد به گذشته، به عشقی که به کجراهه رفته است، می‌اندیشد؛ صمیمیت گذشته را به یاد می‌آورد (آن زمان که وی و معشوق در یک خانه آشیان داشتند) و اینکه چگونه محبوبش او را ترک گفت. گوینده درد دلش را با سوگند وفاداری به پایان می‌برد که جفای دوست سبب نشده است از عشقش دست بکشد.

تا اینجا در بخشهای منثور داستان «خلیفهٔ دروغین» هیچ ذکری از عشق به میان نیامده است، و انسان وسوسه می‌شود که این اشعار را «الحاقات الله‌بختی و تصادفی» به داستان بدانند و نادیده‌شان بگیرد؛ همان‌طور که داوود تشخیص داده و آنها را بی‌اعتبار و نامربوط دانسته است. به علاوه، این اشعار منحصر به «خلیفهٔ دروغین» نیست. بخشهایی از شعر نخستینِ نوازندهٔ عود در حکایت «هارون، کنیز و ابونواس» و نیز در حکایت «مریم زناریه» آمده است. همچنین ابیاتی از سومین شعر جزء اشعاری است که کنیز دانشمندی در حکایت «تودّد» می‌خواند*.[۹۳] چنین تکراری احتمال این را کاهش می‌دهد که پردازندهٔ متن، خود اشعار نوازندگان عود را در داستان «خلیفهٔ دروغین» برای این حکایت آفریده باشد؛ در ضمن این احتمال هم می‌تواند باشد که پردازنده، بنابر آنچه هورووِیتس می‌گوید، اشعار را از مجموعه‌های شعری قدیمتر وام گرفته باشد.

و نیز باید تصدیق کرد که این چهار شعر لبریز از مضمونهای قراردادی متعددی است که به تکرار در ادبیات عربی سده‌های میانه آمده است. اشاره‌هایی که در شعر چهارم به ناظران حسود می‌شود

---

* در ترجمهٔ فارسی: «کنیز دانشمند» یا «کنیز بی‌نظیر». ــ م.

یادآور مضمونهای شعر جاهلی عرب و اشعار عاشقانهٔ سده‌های میانه است.[۹۴] توصیف شعر سوم از عاشق با عنوان «متیّماً فی هواکم» («بَرده‌ای، مطیع محض در عشق تو»)، مقایسهٔ آن را با توصیف ابن‌حزم از نشانه‌های عشق در رسالهٔ قرن ششم هـ./دوازدهم م.، طوق‌الحمامه (طوق قمری)، به ذهن متبادر می‌کند:

> اکنون بدان ــ خدای تو را سرافرازی دهد ــ که عشق اقتداری مؤثر و حاکمیّتی قاطع بر روح اعمال می‌کند؛ فرمانهای او را نمی‌توان مخالفت کرد، دستورهای او را نمی‌توان نادیده گرفت. عشق اطاعت بی‌چون و چرا می‌طلبد، و از سیطرهٔ او راه گریزی نیست.[۹۵]

گذشته از این، اصطلاح رابط شعر سوم، یعنی مُتَیَّم («مطیع محض در عشق») با بیماری جانکاه و زارونزار بودن در جایی دیگر از الف لیله یعنی در حکایت «غانم بن ایوب» و محبوبه‌اش، قوت‌القلوب، انعکاس یافته است. آنچه در زیر می‌آوریم صحنه‌ای است که عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی به هم می‌رسند:

> [قوت‌القلوب] نیک نظر کرد دید که به غانم ابن ایّوب همی‌ماند ولکن گونه‌اش زرد و تنش نزار است. در کار او حیران بود و نمی‌دانست که او غانم است ...
>
> نزدیک او نشست. وقتی غانم بن ایوب، بردهٔ عشق، آن دیوانهٔ عشق، از ایشان شنید که نام قوت‌القلوب می‌برند با تن نزار و روانِ کاسته سر از بالین برداشت و گفت یا قوت‌القلوب![۹۶]

بنابراین، عبارت‌بندی این چهار شعر را باید عمدتاً قراردادی توصیف کرد؛ امّا نیازی نیست که به کار بردن آنها از سوی پردازنده

عاری از هر نوع خلاقیتی بوده باشد. ترتیب این اشعار خود بسیار مهم است. شعر اوّل اعلام می‌دارد که گوینده عاشق است؛ شعر دوم شور و اشتیاق و ناشکیبایی او را در قبال وضع فعلی زندگی‌اش بیان می‌کند؛ در شعر سوم می‌شنویم که عاشق، نزار و بیمار و بردهٔ فرمانبردار عشق است و از معشوق می‌خواهد به جفا و جدایی پایان دهد. شعر چهارم فاش می‌کند که عاشق و معشوق قبلاً در یک خانه از وصال هم برخودار بوده‌اند، امّا معشوق، عاشق (گوینده) را رها کرده است؛ با وجود این، عاشق اظهار امیدواری می‌کند که معشوق با او بر سر مهر آید و با این امید شعر را به پایان می‌برد. احساسی از تداوم و پیشروی در اینجا ظاهر می‌شود: پردازنده این اشعار را طوری کنار هم چیده است که با محتوای احساسی قراردادی‌شان «روایت» پیوسته‌ای از آنِ خویش پدید آورند ــ یعنی بیان عشق، توصیف شوق و دردمندی، یادآوری روزگار وصل و دست آخر جدایی و هجران ــ روایتی که (چنان‌که خواهیم دید) صلادهنده و متناظر و متوازن با رویدادهای بخش منثور متن است. مانند حکایتهای دیگر هزار و یک شب، هنر پردازنده در تنظیم مصالح قراردادی و مضمونهایِ سنّتی است نه ابداع و خلق مواد و مطالب صرفاً اصیل.

اما اگر درواقع این چهار شعر طوری ترتیب داده شده‌اند که روایتی معقول را بسط دهند، پردازنده چگونه ما را از اهمیّت آنها برای متن منثور هشیار می‌کند؟ البته واکنش حیرت‌انگیز و عجیب خلیفهٔ دروغین در برابر این شعرها خود قرینه و سرنخ مبرهنی است. در مجموع چهار بار، بعد از آواز خواندن هریک از کنیزها، وی به نشانهٔ اندوه فریاد می‌کشد و جامه بر تن می‌درد تا پرده‌ای بر او می‌کشند و او باز جامهٔ نوینی بر تن می‌کند. تظاهر به حال عادی کردن بعد از هر طغیان روحی ــ به گردش در آمدن جامهای شراب

مانند قبل، و گفتگوی دوستانهٔ خلیفه بلافاصله با میهمانانش ــ بیشتر بر حیرت ما می‌افزاید. اعمال و حرکات مرد جوان بر این تأکید دارد که به نحوی، به طریقی که هنوز کاملاً بر ما ناظران آشکار نیست، احساسات و شور و التهابی که در قالب روایت اشعار بیان شده است با رفتارهای توصیف‌شده در متن منثور ارتباط دارد. همچنان‌که مسعودی در توصیف حال عاشق به ما می‌گوید: «در هیجانات، احساسها و عواطف او نشانه‌هایی است که حالت او را بر کسانی که نظاره‌گر او هستند فاش می‌کند.»[۹۷]

پس از آنکه کنیز چهارم خواندن خود را به پایان می‌رساند، قرینهٔ دیگری را می‌بینیم که کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد:

> چون خلیفهٔ ثانی این ابیات از دختر بشنید صیحه‌ای بزد و جامه‌ای را که بر تن داشت بدرید؛ سپس بیهوش بر زمین بیفتاد. خادمان خواستند مانند همیشه پرده بر او بکشند اما ریسمان پرده برای لحظه‌ای گیر کرد، و در آن حال، هارون‌الرشید را نظر بر تن او افتاد و جای زخم تازیانه اندر تن او بدید. آن‌گاه به جعفر گفت: «ای وزیر، به خدا سوگند این جوان پسری است قمرمنظر ولی دزدی بسدکردار است!» جعفر گفت: «یا امیرالمؤمنین، این را از کجا دانستی؟» خلیفه گفت: «آیا جای زخم تازیانه در تنش ندیدی؟»[۹۸]

در این میان جوان را جامهٔ دیگر می‌پوشانند و او برمی‌خیزد و راست می‌نشیند و باز با ندیمان به صحبت می‌افتد. داستان ادامه می‌یابد تا آنجا که می‌گوید: «در این هنگام جوان را نظر بر خلیفه و جعفر افتاد که سرگوشی با هم سخن می‌گفتند.» جوان با اندکی ناراحتی و هیجان می‌پرسد که آنهادربارهٔ چه گفتگو می‌کنند. وضعیّتی مخاطره‌آمیز: هارون و جعفر که وجههٔ درباری‌شان پوشیده

است و جز مسرورِ خواجه کسی با آنها نیست، برای لحظه‌ای خود را در سرپنجهٔ میزبانشان گرفتار می‌یابند، و این میزبانی است که می‌خواهد خلق و خوی آتشین خلیفهٔ حقیقی را در ابراز خشونت تقلید کند. هارون در حین صحبت دربارهٔ جای تازیانه بر بدن مرد جوان ــ که نشانه‌ای بود برای یک دزد عادی که به خاطر گناهش مجازات شده باشد، و نیز لکهٔ ننگ شرم‌آور غیرقابل تحملی برای هر جوان بزرگ‌زاده‌ای به شمار می‌رفت ــ گرفتار شده بود. به حکم ادب و عقل سلیم، مهمانان احتمالاً نمی‌توانستند صادقانه پاسخ دهند و به آثار جرم و خفتی که مشاهده کرده بودند اشاره کنند. این صحنه بسیار دلهره‌آور است. مرد جوان کماکان نقاب دروغین خلافت را بر چهرهٔ خود دارد؛ دویست غلام مملوک در قصر او خدمت می‌کنند؛ و قدرت آن را دارد که پاسخ پرسش بی‌صبرانهٔ خود را از هرکس که بخواهد با زور بگیرد.

در اینجا جعفر با لحنی بسیار ملایمت‌جویانه مداخله می‌کند: «یا مولانا، جز بخوبی سخن نگفتیم»، و شروع می‌کند به دادن توضیحی طولانی با کلماتی مسجع و مقفی: «یا مولانا، بر تو پوشیده نماند که این رفیق من بازرگان است و به جمیع شهرها سفر کرده و صحبت بزرگان و ملوک دریافته (رَفیق هذا مِنَ التُجّار و قَد سافَرَ جَمیع الامصار و الاقطار و صحب ملوک و الاَخیار). او می‌گوید آنچه امشب از خلیفه سر زد [توجه کنید که جعفر با دادن عنوان دروغین خلیفه به پسر جوان و تملّق‌گویی دربارهٔ او سعی می‌کند میزبان را آرام کند] از عجایب است و من در هیچ‌جا کس ندیدم که کاری بدین‌سان کند. خلیفه چندین کرت جامه را که هزار دینار قیمت داشت بدرید و این بسی اسراف است.»[۹۹] جعفر می‌داند که گفتگو کردن از جامهٔ پاره‌شده موضوعی کم‌خطرتر است تا سخن گفتن از جای ضربه‌های تازیانه.

میزبان پاسخ می‌دهد که مال متعلق به اوست و وی هرگونه بخواهد آن را خرج می‌کند، و درواقع جامه‌های دریده را به انعام به اطرافیان خود می‌بخشد. آن‌گاه جعفر فی‌البداهه ابیاتی در ستایش سخاوت وی می‌خواند؛ خلیفهٔ دروغین از پاسخ شجاعانهٔ جعفر قدردانی می‌کند و به این طریق بحران برطرف می‌شود.

اما هارون کسی نیست که به آسانی از این قضیه درگذرد. همین‌که ساقی بار دیگر مِی را به گردش درمی‌آورد، نجواکنان به جعفر می‌گوید: «از سبب جای زخم تازیانه که اندر تن این جوان بود باز پرس تا ببینیم در جواب چه خواهد گفت.» جعفر گفت: «ایها الخلیفه، شتاب مکن که صبر در کارها نیکوست.» اما دعوت به بردباری فایده‌ای نداشت. تمامی این رویداد یادآور صحنه‌ای در حکایت «حمال و سه بانوی بغدادی» است که در آن هارون‌الرشید در جامهٔ مبدل آتش کنجکاوی به جانش افتاده است زیرا در یک خانهٔ خصوصی نظاره‌گر صحنه‌هایی از تازیانه خوردن، گریستن و جای زخم تازیانه بر پشت زنی است بی‌آنکه توضیحی بر آن باشد.[۱۰۰] در داستان «حمال و زنان بغدادی»، مانند حکایت «خلیفهٔ دروغین»، جعفر که بلایی را حس کرده است بیهوده می‌کوشد مخدوم خود را از کنجکاوی بازدارد؛ و ریچارد برتن در پانوشتی که بر این صحنه نوشته است یکی از بهترین توصیفهای مختصر شخصیت‌شناسی را از این برمکیِ همیشه در رنج و عذاب عرضه داشته است: «جعفر همیشه در چنین مواردی نقش مرد دانا و حساسی را بازی می‌کند که مجبور است به جست‌وخیزی احمقانه متوسل شود.»[۱۰۱]

در داستان ما نیز مانند حکایت «حمال و زنان بغدادی»، هارون بر خواستهٔ خویش پافشاری می‌کند و به شیوهٔ خاص همیشگی‌اش سرگوشی می‌افزاید که اگر جعفر پرسش او را مطرح نکند، وی را می‌کشد.

بار دیگر مرد جوان گفتگوی محرمانهٔ آن دو را می‌بیند و با هیجان و عصبانیت بیشتری از پیش می‌پرسد: «شما را چه شده است که باز سرگوشی با هم سخن می‌گویید؟»

بار دیگر وزیر که مورد حمله قرار گرفته است می‌کوشد از پاسخ دادن به پرسش طفره برود؛ اما اکنون وی میان اصرار خلیفهٔ دروغین برای پاسخ، و ناشکیبایی تهدیدآمیز خلیفهٔ واقعی برای پرسش، به دام افتاده است. سرانجام پرسش را ــ با ادامهٔ مؤدبانهٔ افسانه تا آخر ــ بر زبان می‌راند:

«[یا مولانا، رفیق مرا نظر بر تن تو افتاده، جای زخم تازیانه بدیده و از این کار در شگفت مانده، می‌گوید] چگونه می‌شود که خلیفه را بدین‌سان زده باشند و اکنون قصد او این است که سبب این حالت بداند.»[۱۰۲]

صرف نظر از عباراتی که در طرح سؤال به‌کار رفته است، این پرسشی نسنجیده است. در حکایت «حمال و زنان بغدادی» عکس‌العمل خلیفه و یارانش به چنین پرسشی بلافاصله و شدید است: بانوی میزبان غلامان مسلح خود را فرامی‌خواند و آنان به خشونت مهمانان را می‌بندند و برای کشتن به مجازات آنکه چنین نسنجیده پرسش کرده‌اند آماده می‌کنند.[۱۰۳] اما پردازندهٔ متن در اینجا پاسخ متفاوتی را برای این داستان برمی‌گزیند:

> چون جوان این سخن بشنید تبسم کرد و گفت: «بدانید که حدیث من عجیب و کار من غریب است. اگر آن را با سوزن بر گوشهٔ چشم می‌نوشتند هرآینه عبرت عبرت‌گیرندگان می‌شد (اِعلمو انّ حدیثی غَریب و اَمریِ عَجیب لَو کُتِبَ بِالعبَر عَلیٰ اَماقِ البَصَر لَکانَ عِبرة لِمَن اِعتبر)».[۱۰۴]

اکنون جوان مرموز آماده است علت رفتار غیرقابل توجیه خود را

به صورت داستان توضیح دهد. اما پیش از آنکه داستان او را بشنویم جا دارد اندکی درنگ کنیم و رویداد پیشین را وارسی کنیم. این صحنه در قصر خلیفهٔ دروغین از الگویی پیروی می‌کند که در داستانهای دیگر الف لیله مانند «بازرگان عمانی»*، «ملکزادهٔ طلسم‌شده» و سه حکایتی که در حلقهٔ داستانی «گوژپشت» آمده است[۱۰۵] مشاهده می‌شود. این الگو را می‌توان به اختصار به شرح زیر بیان کرد:

الف. معرفی جوانی از خاندانی بزرگ.

ب. رفتار غیرقابل توجیه و گاهی بیرون از نزاکت جوان ــ و بویژه ناپسند در پرتو نسب اشرافی او ــ در برابر مهمانان.

ج. افشای علّت نقص عضو یا صدمهٔ بدنی یا زخم که به نوعی با رفتار حیرت‌انگیز و معماگونهٔ جوان ارتباط دارد.

د. سؤال شدن از مرد جوان برای توضیح رفتار یا صدمهٔ جسمانی‌اش.

هـ عبارتی انتقالی که جنبهٔ ضرب‌المثل دارد و اغلب مسجّع است (مانند اینجا: لوکُتب بالعِبَر ...)، که مرد جوان ادا می‌کند و این مقدمهٔ توضیح اوست.

این الگوی روایی، به طور کامل یا جزئی، در حلقه‌های داستانی مختلفی در الف لیله و لیله (مانند آنها که در بالا ذکر کردیم) در نقطهٔ انتقال میان چارچوب روایت بیرونی و درونی به چشم می‌خورد. در حکایت «خلیفهٔ دروغین» می‌توان گفت که این توالیِ پنج قسمتی با یک نظام کلیشه‌ای (مشابه با الگوی توالی رویدادها که آلبرت لرد عنوان «مضمونها» بر آن نهاده است)[۱۰۶] تطبیق می‌کند، و این بخشی از دست‌مایهٔ داستانسراست که برای بسط داستانش و بردن آن از

---

* در ترجمهٔ فارسی: «ابوالحسن عمانی». ــ م.

یک چارچوب روایی به چارچوبی دیگر از آن بهره می‌گیرد.

اما جوان پیش از آنکه داستان خود را آغاز کند، فی‌البداهه شعری می‌خواند که در آن نخست بازمی‌نماید که وی درواقع عاشق است؛ و در ثانی، هویّت واقعی مهمانان خود را می‌داند، و شعر خود را با این سخن به پایان می‌برد: «اکنون کلاً به آنچه آرزو می‌کردم نائل شدم، و خوشدلی از هر سو فرارسید.» آرزوی او این بوده است که هارون و جعفر خواهان هم‌صحبتی با او شوند و علّت تازیانه خوردنش را سراغ بگیرند؛ همین دو شنونده برای شنیدن داستان او کافی است زیرا (چنان‌که خواهیم دید) تنها این دو مرد در بغداد هستند که می‌توانند به او کمک کنند. پس این بوده است دلیل تظاهر کردنش به خلیفه بودن و زورق راندن بر روی دجله تا توجه هارون را جلب کند و او را به قصر خود رهنمون شود. اینک اهمیّت ساختاری اشعار در رویدادهای درون قصر نیز برملا می‌شود: موضوع و محتوای آنها اشارت به پریشان‌حالی و محنتهای جوان دارد که هنوز باید فاش شود، اما قبل از هر چیز او را برمی‌انگیزد که جامه‌هایش را پاره کند و جای زخمهای تازیانه را بر بدنش در معرض تماشا بگذارد و کنجکاوی سیری‌ناپذیر هارون را برانگیزد. کنجکاوی خلیفه به نوبهٔ خود باعث پرسیدن سؤالهایی می‌شود که به روایتی توضیحی به صورت قصه در قصه منجر می‌شود. با نگاه به مسیر گذشته روشن می‌شود که پردازندهٔ متن، جوان را بر آن داشته است که بی‌صبری خشونت‌آمیز خود خلیفه را تا حدی تقلید کند تا مهمانان را بر آن دارد که پرسشهایشان را به زبان آورند. به‌طور خلاصه، پردازنده «خلیفهٔ دروغین» را واداشته است چند نکته و موضوع مأنوس از زندگی ماجراجویانهٔ خلیفه را به نفع خود مورد استفاده قرار دهد، ماجراهایی مانند اشتیاق هارون‌الرشید به اینکه شبی را به تفرج بپردازد؛ عادت وی به اینکه با لباس مبدل به گردش بپردازد؛ و

ناتوانی‌اش در خودداری از پرسش. وی از همهٔ اینها استفاده می‌کند تا بتواند توجه خلیفه و جعفر را برای شنیدن قصهٔ خود، که در داستان در داستان دیگری گفته می‌شود، جلب کند.

۳ـ۳ـ۸. آزمون عشق و عواقب آن

۳ـ۳ـ۸ـ۱. روایت در روایت: متنهای بولاق و مک‌ناتن

با وجود تفاوتهای عمده در عبارات، جریان رویدادهای داستان «خلیفهٔ دروغین» تا اینجا در هر دو تحریر تقریباً یکسان بوده است. اما روایتی را که جوان برای هارون و جعفر نقل می‌کند در دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس تفاوتی فاحش با دو متن بولاق و مک‌ناتن دارد. به این دلیل من داستان در داستان هریک از این دو متن را جداگانه بررسی می‌کنم[۱۰۷] و کار خود را با متنهای شناخته‌شده‌تر ــ یعنی متنهای چاپی بولاق و مک‌ناتن ــ آغاز می‌کنم و سپس به وارسی دستنویس پاریس می‌پردازم.

دو متنِ بولاق و مک‌ناتن مرد جوان فاش می‌کند که نام وی محمّد علی، جواهرفروش و فرزند بازرگان ثروتمندی است که اخیراً درگذشته است، و حکایت خود را چنین آغاز می‌کند که یک روز همچنان‌که در دکانش از پی کسب نشسته بود زن مرموزی به دکان او درآمد و درخواست کرد که گنجینهٔ گردنبندهایش را به او نشان دهد. لحن و رفتار آمرانه، خیل ندیمان و خدمتکاران پیرامون او، و بی‌اعتنایی‌اش به قیمت، همه از قدرت و نفوذ او سخن می‌گفت. زن گردنبند موردپسند خود را برمی‌گزیند و به وی فرمان می‌دهد که به دنبال او به سرایش برود، و در آنجا بهای گردنبند را بستاند. محمّد با افتادگی می‌پذیرد. سرایی که زن وی را بدان می‌برد قصری تابناک از آب درمی‌آید. در آنجا وی را بالاجبار در آستانهٔ در می‌نشانند تا بعداً اذن دخول دهند. و چون داخل می‌شود:

و هان! در صدر ایوان کرسی‌ای دیدم زرین که پرده‌ای از حریر بر آن آویخته بودند. چون پرده به یک سو کردند همان دخترک آفتاب‌روی که گردنبند (عقد) از من خریده بود از زیر پرده بدر شد و روی چون ماه بنمود و همان گردنبند بر گردن او بود. پس مرا از دیدن او خرد به زیان رفت و هوشم پریدن گرفت و دلم به تپیدن آمد. زیرا هرگز کسی به زیبایی و کمال او ندیده بودم.

پیش از آنکه محمّد به خود آید، زن از سریر به زیر می‌آید، به سوی او می‌شتابد و او را در آغوش می‌کشد و به سینهٔ خود می‌فشرد و چندان او را می‌بوسد که محمّد برانگیخته می‌شود. زن به محمّد می‌گوید: «ای نور دیدهٔ من، بدان که من عاشق تو هستم.» در این لحظه خود را از آغوش او بیرون می‌کشد و هویّت خود را به وی می‌شناساند: او سیّده‌دنیا دختر یحیی بن خالد برمکی و خواهر جعفر برمکی وزیر خلیفه هارون‌الرشید است. دختر تصمیم می‌گیرد که او و محمّد همان ساعت باید ازدواج کنند و به عشق و اشتیاق خود جنبهٔ مشروع و قانونی ببخشند. بدون درنگ قاضی و شهود حاضر می‌آورند:

چون حاضر آمدند آن زهره‌جبین به آنان گفت: «محمدعلی بن علی گوهرفروش مرا به زنی خواسته و این گردنبند را در عوض مِهر به من داده است و من نیز قبول کرده و راضی شده‌ام.»

قبالهٔ ازدواج نوشته می‌شود و به امضا می‌رسد. جشن عروسی همان‌جا برپا می‌شود. محمد در گردبادی از حوادث گرفتار می‌آید: گردنبندی که برای فروش آورده بود مِهر و هدیهٔ عروس می‌شود و وی آن را می‌بخشد. آوازها و ترانه‌ها در وصف و ستایش زیبایی جواهرفروش خوانده می‌شود (و به این ترتیب الگوی نقش جنسها عوض و معکوس می‌شود)؛ این سرودها را نخست کنیزکان نغمه‌پرداز

و سپس خود سیّده‌دنیا می‌خوانند. در این لحظه مرد جوان سرانجام از خود حرکتی نشان می‌دهد، عود را می‌گیرد و نشان می‌دهد که او نیز در خواندن اشعار عاشقانه تواناست (مهارتی که خیلی زود مایهٔ دردسر او می‌شود). محمّد با نغمهٔ عود این شعر را می‌خواند:

سپاس خدایی را که همهٔ زیباییها را به تو داده است
و مرا یکی از اسیران جنگی تو کرده است.
ای آن که چون نظر می‌افکنی همهٔ مردمان را اسیر می‌کنی
مرا امان و پناه از تیری که نشان گرفته‌ای عطا کن.

صورخیالی که در شعر محمّد آمده است گوینده را به شایستگی به صورت کسی که اسیر و زندانی عشق است و سیّده‌دنیا را به عنوان کسی که زمام امور را در دست دارد و بر رویدادهای داستان حاکم است به تصویر می‌کشد. این شعر همچنین یادآور ابیاتی است که عودنوازان در داستان اصلی می‌خواندند («بر کسی که زار و نزار ... و از شدت عشق بردهٔ تو شده است، رحمت آور»).

محمّد یک ماه تمام در قصر سیّده‌دنیا می‌ماند؛ آن‌گاه بامدادی ناگهان سیّده اعلام می‌دارد که قصد دارد به حمام برود و، چنان‌که از منش او برمی‌آید، چند دستور صریح و دقیق به محمد می‌دهد:

«تو به فراز همین سریر قرار گیر و از جای خود برنخیز تا من بازگردم ...» و مرا سوگند داد که از جای خود برنخیزم. من گفتم: «سمعاً و طاعةً!» پس از آنکه مرا مجبور ساخت تا سوگند یاد کنم که از جای خود برنخیزم، کنیزکان را برداشت و به گرمابه روان شد.

از جواهرفروش جوانِ اسیر عشق خواسته می‌شود اطاعت خود را نشان دهد و به اثبات برساند. اشاره‌های مکرر به سوگند دادن و

سوگند خوردن از شدت و حدّت این فرمان می‌کاهد. بن‌مایهٔ حاکم بر این بند را می‌توان از گنجینهٔ فولکلور جهان شناخت: نهی. درواقع بقیهٔ کارهایی که در این روایت در روایت صورت می‌گیرد دقیقاً از یکی از الگوهای سنّتی قصه پیروی می‌کند که ولادیمیر پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بررسی کرده است: نهی / نقض نهی / صدمهٔ بدنی ـ نقص عضو / بیرون راندن / آشکار شدن بدبختی یا فقدان.[۱۰۸]

[محمّد به نقل داستان خود برای هارون و جعفر ادامه می‌دهد:] و به خدا، ای برادرانم، او هنوز به سر کوچه نرسیده بود که در گشوده شد و عجوزی پدید آمد و به من گفت: «ای محمّد، سیّده‌زبیده [زن هارون‌الرشید و به سهم خویش، شخصیتی پرابهت] از ادب و ظرافت و حُسن آواز تو باخبر شده است، اکنون تو را همی‌خواهد.»

من به عجوز گفتم: «به خدا سوگند از جای خود برنخیزم تا سیّده‌دنیا بازگردد.»

عجوز گفت: «ای خواجه، مپسند که سیّده‌زبیده دشمن تو شود و بر تو خشم آورد. برخیز، با او سخنی بگو و به مکان خود بازگرد.»

من، در حال، برخاسته به سوی سیّده‌زبیده روان شدم و عجوز پیش همی‌رفت تا مرا به سیّده‌زبیده برسانید.

و به این ترتیب محمّد نهی را نقض کرد، نهی‌ای که چند لحظه پیش بر سر آن سوگند خورده بود که مراعاتش کند. همین‌که وی به حضور زبیده می‌رسد، او می‌پرسد که آیا وی براستی بر سیّده‌دنیا عاشق است. محمّد دوپهلو پاسخ می‌دهد که: «من مملوک و غلام تو هستم.» ملکه از حسن و جمال او تعریف می‌کند و سپس به او فرمان

می‌دهد تا برایش بخواند. وی اطاعت می‌کند و ابیات عاشقانهٔ چندی می‌خواند. ظاهراً این برای رضایت خاطر زبیده کافی است: بلافاصله جواهرفروش را مرخص می‌کند و به او می‌گوید که به شتاب به منزلش برود پیش از آنکه محبوبه‌اش غیبت او را دریابد. مرد جوان وقت را تلف نمی‌کند و مستقیماً به قصر سیّده‌دنیا و اتاق‌خواب برمی‌گردد.

اما خیلی دیر شده است. دنیا در خانه و خشمناک است: «ای دروغگو، ای خیانتکار، خلاف سوگند کردی و عهد به جای نیاوردی. تو را با من وعده این بود که از جای خود برنخیزی.» و بی‌درنگ به یکی از غلامان حرم خود دستور می‌دهد او را بکشد. اما درست در آن هنگام که نزدیک است غلام گردن محمد را بزند، خدمتکاران زن فریاد برمی‌آورند که این مرد جوان چنان گناه سنگینی نکرده است که مستوجب عقوبتی این چنین باشد. دنیا اندکی آرام می‌شود، اما هنوز خشمگین است و از روی غضب می‌گوید: «به خدا سوگند، ناچار در او اثری بگذارم که تا زنده است آن اثر برجا باشد!» و دستور می‌دهد غلامانش وحشیانه او را بزنند (در این نقطه از داستان محمد برای مهمانانش توضیح می‌دهد: «و آن نشانه‌های تازیانه که بدیدید آثار آن زدنهاست»)، سپس از قصر بیرون بیندازند.

نخستین عکس‌العمل محمد آن است که با نتیجهٔ بلافصل نافرمانی خود بسازد: خود را کشان‌کشان به خانه می‌رساند، طبیبی فرامی‌خواند و آهسته آهسته توش‌وتوان از دست رفته‌اش بر اثر خوردن ضربات را بازمی‌یابد. پس از آن، همهٔ کالای بازرگانی‌اش را می‌فروشد؛ صدها مملوک می‌خرد؛ خود را به جامهٔ خلافت می‌آراید؛ و دستور می‌دهد روزانه او را بر روی دجله گردش دهند، و در این حال است که برای اولین بار نظر هارون را به خود جلب می‌کند. وی می‌افزاید: «یک سال تمام این کار می‌کردم، بی‌آنکه خبری از او بشنوم یا اثری از او بیابم.» دقیقاً روشن نیست که چرا

وی این استراتژی، یعنی درآمدن به جامهٔ خلافت را، به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن مجدد به وصال دنیا برگزیده بوده است، و در متنهای بولاق و مک‌ناتن هیچ توضیحی در این باره نیامده است، و این نکته‌ای است که من بعداً به آن بازمی‌گردم.

جواهرفروش چون قصه‌اش را به پایان می‌رساند از نو به گریه می‌افتد و شعر دیگری می‌خواند با این مضمون که عشق او «مرا حزین و شب‌زنده‌دار و نزار باقی گذاشت». به این ترتیب مرد جوان در شعرش آثاری را برمی‌شمارد که از علائم کلاسیک بیماری عشق است و در طوق‌الحمامه توصیف شده است. در این حکایت بخصوص، این علائم پس از آنکه عاشق از اطاعت امر معشوق سرپیچی می‌کند بروز می‌کند، و همین مایهٔ جدایی آنها می‌شود (دربارهٔ آزمون عشق در مجلس یحیی برمکی به روایت مسعودی بحث شده است). مستمعان جواهرفروش نیز این نشانه‌ها را بازمی‌شناسند:

> چون هارون‌الرشید سخن او بشنید و حسرت و بیماری عشق او را بدانست در کار او واله و حیران بماند و گفت: «منزه است خدایی که از بهر هر کاری سببی ساخته است!»

اکنون که به چارچوب بیرونی روایت یعنی حکایت اصلی بازآمده‌ایم، صحنه‌ها به سرعت می‌گذرند. خلیفه که لباس مبدل پوشیده است از محمّد اجازهٔ مرخصی می‌خواهد و با دو تن همراه خود از قصر خارج می‌شود. پردازنده در اینجا اندیشهٔ هارون را برای ما بازمی‌گوید: «و هارون‌الرشید در دل بداشت که از انصاف نگذرد و جور اعتساف بگذارد و به جوان نیکویی کند و به او بزرگترین هدیه را بدهد.»

طلسم شکسته شده است، محدودیتهای شبانه‌ای که خلیفه بر خود تحمیل کرده است برداشته می‌شود و هارون همین‌که به سلامت به

قصر خود می‌رسد، جامهٔ بازرگانان از تن به درمی‌آورد و جامهٔ رسمی خلافت می‌پوشد و بدون تأخیر به جعفر فرمان می‌دهد: «ای وزیر، آن جوان را نزد من بیاور.» اکنون خلیفه بر آن است مسئله‌ای را که امشب با آن مواجه شده است حل کند. اما پیش از آنکه شاهد پایان داستان باشیم، اجازه بدهید به بررسی روایت در روایت دست‌نویس ۳۶۶۳ بپردازیم و آن را با روایت متنهای بولاق و مک‌ناتن مقایسه کنیم.

۳ـ۳ـ۸ـ۲. روایت در روایت: دست‌نویس ۳۶۶۳

حکایتی که جوان در توضیح اعمال خود می‌آورد در دست‌نویس ۳۶۶۳ تفاوتهای بارزی با ویرایشهای چاپ‌شده بولاق و مک‌ناتن دارد. با وجود این، توالی رویدادها در آن مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن با قالب ساختاری تعریف‌شدهٔ پراپ، یعنی نهی، نقض نهی، نقص عضو (صدمهٔ بدنی) و اخراج (راندن) مطابقت می‌کند.[۱۰۹]

حادثه مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن شروع می‌شود: مرد جوان با سیّده‌دنیا نخستین بار هنگامی برخورد می‌کند که وی برای خرید گردنبند می‌آید. اما تفاوتهای جزئی فراوانی وجود دارد: دست‌نویس ۳۶۶۳ مرد جوان را علی‌شاه معرفی می‌کند، نه مانند دو متن بولاق و مک‌ناتن، محمّدعلی. و در ورق ۱۰۴ الف ـ ب صحنه‌ای طولانی است که در آن علی به دنیا گردنبندهای گرانبهایی نشان می‌دهد که بهای آنها از دویست دینار تا هفتاد هزار دینار است؛ در اینجا تجسّم نمایشی از همین صحنه تضادی بارز با توصیف مجملِ متنهای بولاق و مک‌ناتن دارد. علی برای دریافت بهای گردنبند از دنیا به خانهٔ او می‌رود، و در آنجا وی نام و هویت خود را که خواهر جعفر برمکی است فاش می‌کند. مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن اینجا نیز دنیا اختیار عمل را به دست دارد: قاضی را فرامی‌خواند و اظهار می‌دارد

که علی گردنبند را به عنوان مهریه به وی داده است. همین‌که در اتاق خواب با جوان تنها می‌شود، از علی تقاضاهایی می‌کند که او می‌بایست پیش از آنکه اجازه یابد به وصل او برسد، بدانها گردن نهد:

وی گفت: «شرط من برای تو این است که هرگز نباید زنی جز من اختیار کنی. و اگر زمانی خبر یابم با کنیزی یا هر زن دیگری جز من صحبت داشته‌ای ... خوب، نپرس که چه اتفاق خواهد افتاد».

پس من پاسخ دادم: «با این موافقم.» سپس مرا بر آن داشت که بدین سوگند خورم و پیمان بندم. و سپس خود را به من تسلیم کرد.

مانند متنهای چاپیِ مورد بررسی ما، در اینجا نیز نهی با تعهد مؤکد به سوگند تشدید می‌شود.

نقض سوگند اندکی بعد رخ می‌دهد. علی در اتاق خواب دنیا چشم باز می‌کند و درمی‌یابد زنش رفته است و به جای او کنیز زیبایی به نام سلیما سعی دارد وی را اغوا و به خیانت وادار کند. وقتی از وی دربارهٔ دنیا می‌پرسد، درمی‌یابد که او به حمام رفته (مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن) و کنیزک را گذاشته است که او را بیدار کند. سلیما علی را تا سرحدّ تسلیم شدن به هوسبازی تحریک می‌کند؛ اما وقتی علی اوّل از او می‌پرسد که برای مهریه چه می‌خواهد، درمی‌یابد که پول و جواهر آن چیزی نیست که سلیما در مخیّله دارد:

کنیز پاسخ می‌دهد: «ای مایهٔ شادی جان من، شنیدم که تو بانوی مرا با اشعاری می‌ستایی. من می‌خواهم که مرا هم با اشعاری مانند آن بستایی، و همین برای من به عنوان مهر کافی است».

سلیما مانند سیّده‌زبیده در متنهای بولاق و مک‌ناتن از مهارت وی در سرایش ترانه‌های عاشقانه خبر یافته است: در هر دو متن، یعنی دست‌نویس ۳۶۶۳ و بولاق/مک‌ناتن، هنر آوازخوانی علی او را به دردسر می‌اندازد. مرد جوان آن‌گاه شعری بلند در ستایش سلیما می‌سازد، و چون آن را به پایان می‌رساند، سلیما می‌خندد و می‌گوید:

«تو مرا در شعرت زیباتر از بانوی من، دنیا، کرده‌ای!»

من پریشان‌حال‌تر از آن بودم که به وی بگویم: «سیّده‌دنیا براستی از تو زیباتر و ملیحتر است»، و نیز می‌ترسیدم که وی خشمگین شود و با من نخوابد، از این رو به او گفتم: «آری، تو از سیّده‌دنیا زیباتری.»

بلا بلافاصله نازل می‌شود: سیّده‌دنیا به ناگهان تازیانه در دست بر آنها وارد می‌شود و فریاد می‌زند: «ای فریبکار! پیمانی که میان ما بود چه شد؟ تو عهد خود را بعد از شب اوّل شکستی، و این کنیز را بر من ترجیح دادی. پس بدان که من این کنیز را نزد تو فرستادم تا تو را بیازمایم.» بلافاصله غلامان او را می‌بندند و به محکمهٔ والی ناحیهٔ خالد می‌برند. در آنجا دنیا جواهرفروش بخت‌برگشته را به دزدی متهم می‌کند. آن‌گاه علی را میان کوچه و بازار می‌گردانند در حالی که مردم بر وی استهزا می‌کنند. پس از آن او را برهنه می‌کنند و تازیانه می‌زنند و به سیاه‌چال می‌افکنند.

در این نقطه (ورق ۱۱۳ ب) حکایت دست‌نویس ۳۶۶۳، حتی به نحوی بارزتر از روایتی که در متنهای بولاق و مک‌ناتن با آن آشنا هستیم، منحرف می‌شود:

چون شب فرارسید، زخمهای من در آنجا که تازیانه خورده بودم سوز برداشت، و من از اعماق قلبِ اندوهگینم شروع به ناله

کردم. و در آن حال که من این‌چنین در رنج بودم، ناگهان دیوار شکاف برداشت و از درون آن دختری بمانند آفتاب که از پشت ابرها برون آید، پا به درون گذاشت. او نزدیک من شد و گفت: «ای انسان، تو امشب مرا مضطرب کرده‌ای.»

در این زمان که علی در بدترین حالت ممکن است، گردش اقبال به صورت یک جن مؤنث بر او ظاهر می‌شود. پردازندهٔ دست‌نویس ۳۶۶۳ در اینجا شگرد متداول روایی را به کار می‌گیرد که در تعدادی از حکایات هزار و یک شب آمده است. به عبارت‌پردازی عربی این بند و صحنه‌های مشابه دیگر در داستانهای الف لیله توجه کنید:

دست‌نویس ۳۶۶۳، «خلیفهٔ دروغین»: و اذا بالحائِطَ قَد اِنشَقَّتَ و خَرَجَ [کذا] مِنه نبت... وَ قالَت یا اِنسی اقلقتنی فی هذه اللیله (ناگهان دیوار بشکافت و از میان آن دختری قدم بیرون نهاد ... و گفت: «ای انسان، تو امشب مرا مضطرب ساخته‌ای»).

بولاق، حکایت «معروفِ پینه‌دوز»: و اذا بالحائط قد انشقّت و خرج منها شخص ... وَ قال له یا رجل مالک اقلقتنی فی هذه اللیله (ناگهان دیوار بشکافت و شخصی از آن قدم بیرون نهاد و به وی گفت: «ای مرد، چه شده است؟ تو مرا امشب مضطرب ساخته‌ای»).[۱۱۰]

بولاق، حکایت «صیاد و عفریت»: و اذا بالحائطِ المطبخ قد انشقّت وَ خرجت منها صبیحه (و ناگهان دیوار مطبخ بشکافت و زنی جوان از آن قدم بیرون گذاشت). این را می‌توان عملاً با بیان مشابهی در همان صحنه در چاپ لیدن مقایسه کرد: وَ اذا بحائط المطبخ انشقت و خرجت صبیحه من شق الحائط (و ناگهان دیوار مطبخ بشکافت و زنی جوان از شکاف قدم بیرون نهاد).[۱۱۱]

در به تصویر کشیدن پدیدار شدن ناگهانی یک جن، جنّی که علی را نجات خواهد داد، پردازندهٔ متن ۳۶۶۳ روایتی متفاوت خلق کرده است که در دیگر روایات ما از حکایت «خلیفهٔ دروغین» وجود ندارد. اما در پرداختن این روایت، پردازنده از سناریوی سنّتی هزار و یک شب کمک گرفته است، سناریویی که با عبارت‌پردازی‌های قراردادی در بندهای مشابه در الف لیله و لیله دیده می‌شود.

علی وضعیت خود را برای جن شرح می‌دهد؛ سپس می‌گرید و اشعاری می‌خواند که بیانگر عشق وی به سیّده‌دنیاست. جن در پاسخ تبسم می‌کند و می‌گوید: «ای انسان، حال و روز عاشقان چنین است.» حس ترحم او برمی‌انگیخته می‌شود. نخست می‌گوید دلش می‌خواهد دفعتاً او را به قصر سیّده‌دنیا ببرد و او و معشوقه‌اش را به وصال یکدیگر برساند، اما سپس تردیدی معقول پیدا می‌کند: ممکن است سیّده‌دنیا بگوید: « چه کسی تو را از زندان آزاد کرده است؟» و سپس علی را به والی تحویل دهد تا وی را تنبیهی سخت‌تر مقرر دارد.

جن راه دیگری برمی‌گزیند و خاتمی به علی می‌دهد و به او امر می‌کند که سطح آن را چندین بار بمالد. این عمل باعث احضار «خداوند انگشتری» می‌شود که عفریتی است به نام هیلافوس ابوالدروس. علی از عفریت می‌خواهد وی را به قوّت جادو به تپه‌ای در حوالی بغداد ببرد و پس از آن به هیلافوس فرمان می‌دهد برایش در آنجا قصری بسازد و آن را به همه نوع وسایل مجهز سازد و مملوکان و خدمتکاران دیگر بر آن بگمارد. چون این کار انجام می‌شود از او می‌خواهد زورقی برای او پدید آورد، و پس از آن، جوان به مهمانان خود می‌گوید که حال با هارون و جعفر که بر روی دجله شاهد بوده‌اند شروع به بازی می‌کند؛ یعنی خود را به جامهٔ خلیفه درمی‌آورد و خدمتکارانش را چون ندیمان و اطرافیان خلیفه می‌آراید. به یاد دارید که در متنهای بولاق و مک‌ناتن، جواهرفروش

با فروختن همهٔ مایملک خود آرایه‌ها و جامه‌های خلافت را به‌دست می‌آورد. پردازندهٔ دست‌نویس ۳۶۶۳ علی را از طریقی متفاوت اما مسرت‌انگیز به همان نقطه می‌رساند؛ از طریق محکمهٔ والی، زندان و پدیدار شدن جن. اینجا خوب است اندکی درنگ کنیم و تحلیل میا گرهارد را از حکایت «خلیفهٔ دروغین» نقد کنیم (در نظر داشته باشید گرهارد فقط به روایتهای بولاق و مک‌ناتن دسترسی داشته است):

بدترین عیب داستان «خلیفهٔ دروغین» آن است که پیرنگ آن انگیزهٔ لازم را ندارد. چرا محمدعلی، وقتی از سوی زنی که دوستش دارد طرد می‌شود، خود را به شمایل خلیفه درمی‌آورد؟ این رفتار غیرمتعارف و عجیب هیچ کجا بروشنی توضیح داده نمی‌شود.[۱۱۲]

این ایراد تا آنجا که متوجه متنهای بولاق و مک‌ناتن است، بجا و موجّه است. وقتی محمد داستان خود را شروع می‌کند، می‌گوید:

ای سروران، بدانید که من امیرالمؤمنین نیستم، من از آن جهت خویشتن را خلیفه نامیدم که به آنچه از مردم شهر می‌خواهم برسم.[۱۱۳]

این تنها توضیحی است که دربارهٔ به لباس خلیفه درآمدنِ جوان داده شده است.

این را با انگیزه‌ای مقایسه کنید که در دست‌نویس ۳۶۶۳ (ورق ۱۱۸ الف) بیان شده است:

من خود را خلیفه خواندم که خبر من در میان مردم از بزرگ و کوچک بپیچد تا به گوش خلیفه هم برسد. آنگاه ممکن است که وی به دنبال من بفرستد و من به نزد او روم، با او دیدار کنم، و به

او شکایت کنم و داستان خویش به وی بگویم و وضع خود را به او خبر دهم. شاید آن وقت بر من شفقت آورد و مرا از بی‌عدالتی و جفای سیّده دنیا رهایی دهد. آن‌گاه ممکن است که وی به برادرش جعفر بگوید که ما را با هم آشتی دهد. زیرا من او را بسیار دوست دارم. و از شدت عشق که چنین دامنگیر من شده، قرار از من رفته و خواب به چشمانم راه نمی‌یابد.

از دو روایتی که ما در این باره داریم، به نظر می‌رسد که روایت دست‌نویس پاریس صحنهٔ اسرارآمیز تفرج بر روی دجله را خیلی بهتر به بدنهٔ روایت وصل می‌کند. محمّد برای آنکه با بانویی که از دربار خلافت است آشتی داده شود نیاز به کمک معاشر بی‌واسطهٔ خلیفه دارد؛ امّا برای آنکه یاری خلیفه و جعفر را به‌دست آورد نخست باید داستان خود را به گوش آنها برساند. از این رو طوری حساب‌شده رفتار می‌کند که کنجکاوی آنها (و ما را) برانگیزد: تفرّج پردبدبه و کبکبه با زورق بر روی دجله، پاره کردن بدون توضیح جامه، و برنمودن آثار زخم عشق.

۳ـ۳ـ۹. پایان داستان

از این نقطه به بعد روایت متنهای بولاق و مک‌ناتن بسرعت رو به پایان می‌رود. جوان جواهرفروش چون در پاسخ فراخوان هارون به دربار می‌رسد، ابتدا هیجان‌زده و هراسان است و به هیچ وجه مطمئن نیست که قضا برای او چه در آستین دارد. خلیفه او را اطمینان خاطر می‌دهد و به او امر می‌کند داستانش را بازگوید:

پس جوان سرگذشت خود را از آغاز تا انجام بیان کرد. خلیفه دانست که آن جوان براستی عاشق است، عاشق که از معشوق به دور افتاده است.[۱۱۴]

به این ترتیب متنهای بولاق و مکناتن تا به آخر مضمون شناخت عشق و آثار و نشانه‌های آن را حفظ می‌کنند.

پس از آن سیّده‌دنیا احضار می‌شود، و او پس از اندکی تظاهر به ناآگاهی (وی وانمود می‌کند که محمد را نمی‌شناسد) سر تسلیم فرود می‌آورد و تقاضای بخشش می‌کند. هارون بلافاصله دستور می‌دهد قاضی‌ای حاضر آورند، و زیر نظر خود او عقد ازدواج مجدد آنها بسته می‌شود. آن‌گاه همگی به شادی در دربار زندگی می‌کنند؛ و داستان با سجعی قراردادی پایان می‌یابد: «وَاستمروا فی سُرور و لَذّه و حُبورِ اِلی اَن اَتاهُم هٰادِمِ اللذّات و مُفارِقَ الجَماعٰات» («و در عیش و نشاط و فرح و سرور برقرار بودند تا لشکر مرگ به ایشان بتاخت و ایشان را پراکنده ساخت»).[۱۱۵]

پایان حکایت در دست‌نویس پاریس اندکی پیچیده‌تر است. همین‌که علی حکایت خود را به پایان می‌رساند، نخست عکس‌العمل هارون ترس و وحشت است: وی می‌داند که جوان می‌تواند هر لحظه جنّ تحت فرمان خود را فراخواند و دستور هلاک هرکس را که بخواهد بدهد. خلیفه که در جامهٔ مبدلّ است از علی می‌پرسد آیا هرگز از طرف خلیفه ظلم و ستمی بر او رفته است. جواهرفروش با دادن جوابی مؤکد وی را مطمئن می‌کند که چنین چیزی رخ نداده است و بر وفاداری خود به خلیفه تأکید می‌کند، و برای بیان حسن نیّت خود آیهٔ ۵۹ سورهٔ نساء را شاهد می‌آورد. اطیعوا الله و اطیعوا الرسول و اولی‌الامر منکم (از خدا اطاعت کنید و از رسول و اولوالامر خویش فرمان برید).[۱۱۶]

هارون که کلاً خیالش آسوده شده است، خود را از ماندن معذور می‌دارد و به همراه جعفر و مسرور او را ترک می‌گوید. اما همین‌که به قصر خود بازمی‌گردد، دوباره هراسان می‌شود، و با خود می‌اندیشد شاید این جوان مملکت مرا می‌خواهد؛ شاید می‌خواهد مرا خوار کند

و به همهٔ ما آزار برساند. آن‌گاه روی به جعفر می‌کند و به سخنی که از مشخصات هارون است می‌گوید:

همین لحظه نزد خواهرت برو و به وی دستور بده که خویشتن به او تسلیم کند، برو و سعی کن به نحوی میان آنها را آشتی دهی، والّا به جان خودم سوگند تو را خواهم کشت.[۱۱۷]

جعفر به خانهٔ خواهرش می‌شتابد و او را می‌یابد که دارد گریه می‌کند و بر از دست دادن محبوبش، علی، که به نحوی غیرقابل بیان از زندان سیاهچال ناپدید شده است مویه می‌کند. جعفر با او رویارو می‌شود، و دنیا همه چیز را فاش می‌کند که چگونه علی را به امید اینکه او را به خاطر بی‌وفایی‌اش متنبه کند به زندان افکنده است، و چگونه رابطهٔ عاشقانه خود را با علی از برادرش پوشیده داشته است از ترس اینکه مبادا وی از ازدواج او با مردی پایین‌مرتبه‌تر از خود ممانعت کند؛ و خلاصه آنکه چگونه «عشق مرا به این ورطه کشانید».[۱۱۸]

آشتی در پی می‌آید. علی و دنیا دوباره به وصال یکدیگر می‌رسند و به شادمانی با هم در دربار زندگی می‌کنند. اما پس از آن، یک روز سیّده‌دنیا می‌میرد ــ متن به ایجاز از آن می‌گذرد ــ و اندک زمانی بعد عاشق او نیز از غم مرگ او رخت از جهان برمی‌بندد. خلیفه مراسم تدفین باشکوهی برای آنها برپا می‌کند و آن دو را در کنار هم به خاک می‌سپارند و پس از آن برایشان سوگواری می‌کند. متن می‌گوید هارون به علّت محبّتی که به علی‌شاه پیدا کرده بود چنین می‌کرد.

اما یک موضوع حل‌نشده باقی می‌ماند:

آن‌گاه [خلیفه] گفت: «جعفر، آن انگشتری را به نزد من بیاور.» پس همه به جستجوی آن برخاستند، اما آن را نیافتند. و جعفر سوگند خورد که از جای آن خبر نداشته است و از آن هیچ

خبری ندارد. آنها مدتی برای یافتن آن به جستجو ادامه دادند، اما چیزی نیافتند.

پس شکر خدای احدِ واحد، آنکه همیشه بوده است و همیشه خواهد بود، به جای آوردند. این است آنچه از این داستان به ما رسیده است.[۱۱۹]

پس آنچه میان دو روایت «خلیفهٔ دروغین» در متن دست‌نویس ۳۶۶۳ و متنهای بولاق و مک‌ناتن مشترک است، تصویری است که از شخصیت هارون‌الرشید پرداخته می‌شود، تصویری که گویی حاصل انعکاس در آینه است. خلیفه مرد متلونِ بی‌قراری تصویر می‌شود که از خشونت به سخاوت و شفقت می‌گراید؛ همتای دروغین او بدرستی این خصایل را در نمایش شبانه‌اش بر روی دجله و ثروت هنگفتش و تهدیدهایش به خشونت منعکس می‌کند. اطمینان وقتی حاصل می‌شود که علی حاضر می‌شود نقاب از چهره بیندازد. در این نقطه موضوعهای جدیدی سر برمی‌آورند: عشق، و آزمونهایی که برای تسلیم و فرمانبرداری نیاز دارد.

جنبه‌هایی از توصیف خلیفه که از روایات ذکرشده حاصل آمده است در سلسله داستانهایی که اکنون به آنها روی می‌کنیم نیز دیده می‌شود.

۳ـ۴. ماجراهای خلیفه در دست‌نویس‌های چاپ‌نشدهٔ شمال آفریقا

۳ـ۴ـ۱. مقدمه

نمونه‌های ارزشمندی از حکایات هارون‌الرشید در دست‌نویسی آمده است که در کتابخانهٔ حَسَنیّهٔ مراکش (معروف به الخزانة الحَسَنیة) است. این کتابخانه در زمینهای قصر شاهی در رباط واقع شده است. متن

مورد نظر من دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط است، و آن مجموعه‌ای است به نام کتاب الحکایات العجیبه[۱۲۰] که به خط مغربی واضح نوشته شده است و تاریخ کتابت آن ۱۲۸۱ هـ./۱۸۶۴ م. است و ۱۶۵ ورق بی‌شماره دارد. این دست‌نویس کلاً دربردارندهٔ سی حکایت است. دست‌کم شش عنوان از اینها به نظر با مجموعه حکایات شمال آفریقایی به نام صد و یک شب (مائه لیله و لیله) مشترک است؛ دو تای دیگر («خلیفهٔ صیاد» و «هارون‌الرشید و کنیز مست») از جمله داستانهایی است که در الف لیله هم آمده است؛ و یکی از حکایات («اسب آبنوس»)، هم در صد و یک شب و هم در الف لیله وجود دارد.[۱۲۱]

۳ـ۴ـ۲. حکایت صنعتکاران و هارون‌الرشید (دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط)

دو حکایت از دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط بویژه ارزش آن را دارند که به تفصیل بررسی شوند. هیچ‌یک از این دو در هیچ متن چاپ‌شده‌ای که من از آن اطلاع دارم نیامده‌اند؛ با این حال، در هریک از حکایتها، شخصیتها و صحنه‌هایی وجود دارد که یادآور ماجراهای مأنوس هارون در شبهاست.

حکایت نخست، «صنعتکاران و هارون‌الرشید» («حکایة الصناعیّه مع هارون‌الرشید») نام دارد که در ورق ۱۰۹ الف ـ ۱۱۰ الف دست‌نویس رباط آمده است. حکایت چنین آغاز می‌شود:

> از اسحاق‌الندیم روایت شده است که گفت: رشید و جعفر بن یحیی برمکی و من برای گردش به خارج از شهر رفتیم. از باغی مصفا گذشتیم، و هنگامی که از میان چمنها عبور می‌کردیم ناگاه چشممان به گروهی از صنعتکاران و کارگران افتاد که جمع شده بودند و استراحت می‌کردند.

رشید گفت: «اسحاق ... [متن ناخوانا است] ... اینها به چه مقصودی جمع شده‌اند؟»

وی جواب داد: «ای امیرالمؤمنین، اینها صنعتکارانی هستند که از سرِ کار یکدیگر را دعوت کرده‌اند که گرد هم آیند و استراحت کنند.»

رشید گفت: «می‌خواهم در میان آنها بنشینم.»

اسحاق گفت: پس رفتیم و در میان آنها نشستیم. آنها ترسیدند، ولی ما گفتیم: «هراسی نداشته باشید.»

سپس رشید به آنها گفت: «هیچ‌یک از شما از جام شرابش نمی‌نوشد مگر اینکه شعری بخواند که در آن، صنعت خود را نام ببرد. اگر نتواند من گردنش را می‌زنم.»

آنها گفتند: «سمعاً و طاعتاً.»

به ترتیب آهنگر، رنگرز، برزیگر، عطرفروش، پاسبان، نانوا و نجار برای خلیفه شعرخوانی می‌کنند. هریک جام شراب در دست چند بیتی می‌خوانند و در پایان هر اجرایی خلیفه فریاد می‌زند: «بنوش! کارت را خوب انجام دادی.» (به عنوان مثال رنگرز شعر عاشقانه‌ای می‌خواند که چنین شروع می‌شود: صَنَعْتَ ازاراً احمر من دَم القلب (ازاری سرخ از خون دل ساختی).

اما اکنون بحران آغاز می‌شود:

جوانی که هنوز موی بر عارضش نرسته بود دست دراز کرد و جام می برگرفت؛ او خیاط بود و به ماه تمام می‌مانست. جوان گفت: «ای امیرالمؤمنین، به خدا سوگند که من از شعر و شاعری چیزی نمی‌دانم.»

اما ابونواس حاضر بود و گفت: «ای امیرالمؤمنین، من به جای او شعری می‌خوانم.»

آن‌گاه ابونواس چند بیت فی‌البداهه بخواند. خلیفه که از کار شاعر درگاه خود شادمان شده بود فریاد زد: «احسنت ابونواس!» و سپس دستور داد به هریک از حاضران بیست دینار انعام بدهند. در این موقع ابونواس گفت: «من از صلهٔ خویش انعامی به خیاط جوان می‌دهم. زیرا در حقیقت من شعر را دربارهٔ او گفته‌ام.» ابونواس سپس ادامه می‌دهد و شعر عاشقانهٔ دومی دربارهٔ جوان می‌خواند. هارون به شاعر پنجاه دینار دیگر صله می‌دهد؛ و داستان با ابونواس پایان می‌گیرد، و خلیفه به جوان و دیگر صنعتکاران اجازه می‌دهد پی کار خویش روند و باغ و شعرخوانی اجباری را ترک گویند.

این رویداد با روایات ادبی و تاریخی دربارهٔ هارون‌الرشید و ملازمان رکاب او مطابقت دارد: ابونواس (ف. ۱۹۵ هـ. / ۸۱۰ م.) درواقع معاصر هارون‌الرشید بود و در اشعارش علاقه‌مندی شدید خود را به شراب و مردان جوان ابراز می‌داشت. [۱۲۲] به علاوه، حکایت «صنعتکاران»، با تصویری که از شاعر شراب و نوجوانان و مجلس میگساری ارائه می‌کند، یادآور داستان «ابونواس و سه نوجوان» در شبهای عربی است.[۱۲۳] در این داستان ابونواس ضیافتی در خانه‌اش ترتیب می‌دهد، و سپس از خدا می‌خواهد همنشینی لایق برساند تا با وی در این ضیافت سهیم شود. پس از آن در کوچه و خیابانهای شهر پرسه می‌زند که ناگهان چشمش به «سه نوجوان می‌افتد که گویی غلمان باغ بهشت‌اند» (که به زیبایی در جملات موزون بیان شده است: ثلاثه من المُرد الحسان کَاَنّه من وِلدان الجِنان). وی بلافاصله به گفتگو با آنها می‌پردازد و اشعاری در ستایش آنها می‌خواند و سعی می‌کند آنها را به آمدن به خانهٔ خود ترغیب کند. سرانجام آنها رضایت می‌دهند چنان‌که خواسته است مصاحب ضیافت شراب او باشند. عبارت «وِلدان الجِنان» یادآور ساقیانی

است که در جهان دیگر رستگاران را خدمت می‌کنند، چنان‌که قرآن می‌فرماید: «پسرانی همیشه جوان گردشان می‌چرخند، با ابریقها و جامهایی از شرابی که در جویها جاری است که از نوشیدنش نه سردرد گیرند نه بیخود شوند» (قرآن، سورهٔ واقعه، آیهٔ ۱۹ـ۱۷)؛ و نیز: «و بر گردشان غلامان (غلمان) می‌چرخند که گویی مروارید پنهان در صدف‌اند» (سورهٔ طور، آیهٔ ۲۴). عبارتهایی که در توصیف این صحنهٔ شبهای عربی در متن بولاق آمده است، با درهم آمیختن زبان پارسایانه‌ای که منعکس‌کنندهٔ آیات قرآنی و زبانی آشکارا شادخوارانه است، ترکیب لاهوتی و ناسوتی مضمونهای خمریه‌هایی را به یاد می‌آورد که در دیوان ابونواس باقی مانده است.[۱۲۴]

در حکایت «ابونواس و سه جوان» در متن بولاق، مجلس باده‌گساری با دق‌البابی ناگهانی قطع می‌شود. هارون‌الرشید بدون خبر به دیدار شاعر آمده است. خلیفه در شادخواری‌های مستانه‌ای که شاهد آن است به مضحکه گرفته می‌شود؛ در نتیجه چون به قصر برمی‌گردد دستور می‌دهد شاعر را تحقیر کنند و بر او اهانت روا دارند و سپس سرش را قطع کنند. امّا در پایان ابونواس بالبداهه سخنی به مطایبت می‌گوید که خشم خلیفه را فرومی‌نشاند و هارون، علی‌رغم میل باطنی خود، او را نه تنها آزاد می‌کند بلکه انعامی نیز بدو می‌دهد. این فرجام داستان که در آن ابونواس با هوشمندی و حاضرجوابی خود از وضعیت خطرناکی که نزد هارون‌الرشید بدان گرفتار آمده است رهایی می‌یابد، مشابه لحظهٔ بحرانی در داستان «صنعتکاران» در دست‌نویس رباط است که شاعر جان خیاط را نجات می‌دهد و صله می‌ستاند. به این ترتیب، مؤلف دستنویس رباط دقیقاً از روایت ابونواس که در شبهای عربی آمده است پیروی می‌کند.[۱۲۵]

۳ـ۴ـ۳. صحنهٔ تیمارستان در حکایت حمید حمال (دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط)

مضمون و بن‌مایهٔ دیگری که اغلب در هزار و یک شب ــ چنان‌که در حکایت «خلیفهٔ دروغین» مشاهده کردیم ــ با آن برخورد می‌کنیم، تصویری است از خلیفه هارون‌الرشید که او را بی‌آرام و قرار در پی مفرّی برای یافتن آرامش‌خاطر نشان می‌دهد. وی بی‌اختیار خود را به هیئت بازرگانان درمی‌آورد و به همراه وزیرش جعفر به گردش در کوی و برزن بغداد می‌پردازد. این مضمون در صحنهٔ آغازینِ دومین داستان از دست‌نویس رباط دیده می‌شود، و آن داستانی است طولانی به نام «حکایت حمید حمال و هارون‌الرشید» («حکایة حَمید الحَمال مَعَ هارون‌الرشید»، ورق ۲۷ ب ـ ۳۴ الف). این داستان مانند حکایت «صنعتکاران» در هیچ‌یک از متنهای چاپ‌شدهٔ شبها نیامده است؛ اما بسیاری از مضمونهای روایی مربوط به هارون‌الرشید در آن آمده است. داستان این‌گونه شروع می‌شود:

> از ازمنهٔ گذشته و روزگاران سپری‌شده، دربارهٔ امتهای پیشین آورده‌اند ــ و تنها خداوند به نهان و حقیقت حکم و قضای خویش آگاه است ــ که زمانی خلیفه هارون‌الرشید که خدایش بیامرزد، گرفتگی در دل خود احساس کرد، چندان‌که اثرات آن در وجناتش ظاهر گشت. پس کس به دنبال وزیر خود جعفر برمکی بفرستاد. چون جعفر بیامد، نزد او بنشست و گفت: «مولای من، غمگین و دردمند به نظر می‌آیی.»
>
> امیرالمؤمنین به وی گفت: «غم و محنت قلب مرا فراگرفته و مرا به رنج افکنده است. چیزی می‌خواهم که توجهم را از خودم منصرف سازد.»
>
> وزیر گفت: «من دفینه‌های طلا، نقره و جواهرات برای تو به نمایش می‌گذارم. اینها زیورهای این جهان است.»

وی گفت: «جعفر ... [متن خوانا نیست] ... ما طلا و نقره را هر روز می‌توانیم ببینیم. این کمکی به حال من نمی‌کند.»

پس او به وی گفت: «دستور بده زنان بزرگزاد و کنیزکان به خدمت درآیند.»

وی جواب داد: «این قلب مرا تسکین نخواهد داد، زیرا [متن ناخواناست] ... زنان بزرگزاد و دختران خدمتگزار را نمی‌بیند.»

پس جعفر به او گفت: «مولای من، اگر می‌خواهی جامهٔ بازرگانان دربرکُن و از قصر خارج شو، و من و مسرور نیز لباس تجار می‌پوشیم و در شهر بغداد می‌گردیم. این کار ممکن است روح تو را آرامش بخشد ... [متن ناخواناست] ... و چیزها بشنوی که قبلاً نشنیده‌ای.»

وی به او گفت: «آری جعفر، شاید آنچه تو گفتی بتواند توجه مرا منحرف سازد و روحم را آرام کند.»

پس برخاستند و جامهٔ بازرگانان دربرکردند و مقدار کافی نقدینه با خود برداشتند و بیرون رفتند و در کوچه‌ها و بازارهای شهر به گردش پرداختند.

تا اینجا دست‌نویس رباط با الگوی روایتی آغاز داستانهای هارون‌الرشید در شبها تفاوتی ندارد. اما از این نقطه است که ماجرای شبانه واقعاً شروع می‌شود:

پس همی‌رفتند تا به خانهٔ محکم‌اساس و بلندکریاسی رسیدند که زیباتر از آن خانه‌ای در بغداد ندیده بودند. رشید گفت: «جعفر، صاحب این خانه کیست؟ از آنِ وزیران یا سپهسالاران است؟»

وی جواب داد: «نه مولای من، این خانه را به دیوانگان اختصاص داده‌اند و به "تیمارستان" معروف است. اگر می‌خواهید می‌توانیم وارد شویم؛ بهتر از این تیمارستانی نیست.»

وی گفت: «آری.» پس به درون رفتند.

در درون تیمارستان اتاقهای وسیع، ستونها و فواره‌ها، پرندگان سخنگو بر روی درختان نخل و درختچه‌ها دیدند. متعجب و متحیر ایستادند. صاحب تیمارستان آنها را می‌نگریست و به استقبال ایشان آمد و گفت: «ای بازرگانان، خوش آمدید.»

جعفر به او گفت: «یا مولا، ما می‌خواهیم با دیدن دیوانگان خویشتن را سرگرم بداریم.»

وی جواب داد: «حتماً».

جعفر به صاحب تیمارستان گفت: «تو را به خدا ما را با دیوانگان آشنا کن.»

وی گفت: «حتماً، ولی امسال تعداد آنها اندک است.»

جعفر گفت: «چند دیوانه در اینجا هست؟»

او جواب داد: «سیصد و شصت و هفت دیوانه.»

آن‌گاه امیر [یعنی هارون] چندان بخندید که از خود برفت.

خلیفه از این کار خوشش آمد؛ از این رو به نگهبان تیمارستان گفت که آنها را حجره به حجره ببرد و دیوانگان تیمارستان را به آنها معرفی کند. دومین بیماری که هارون و جعفر با او روبه‌رو شدند دربارهٔ اینکه چگونه برای درمان به تیمارستان آورده شده است توضیح فریبنده‌ای داد:

[بیمار محبوس چنین گفت:] «من به نزد مردم این شهر آمدم و به آنها گفتم من پیامبرم و مرا به رسالتی فرستاده‌اند اما آنها مرا دروغزن خواندند و سخنم را باور نکردند، و با من چنین کردند که می‌بینید.»

جعفر به او گفت: «ای آقای من، بدان که هر پیامبری معجزه‌ای دارد. موسی (ع) عصا داشت؛ و عیسی به اذن خدا مرده‌ها را زنده می‌کرد؛ و حضرت محمّد به اشاره‌اش ماه شکافته

شد و سنگ با او تکلم می‌کرد. اکنون بیان‌کن معجزهٔ تو چیست؟»

دیوانه جواب داد: «معجزهٔ من این است: اگر یکی از شما از بالای بام این عمارت خود را پرت کند و بر زمین افتد، من می‌توانم ندا دهم "برخیز!" و او به اذن خداوند برخواهد خواست بی‌آنکه صدمه‌ای به او رسیده باشد.»

آن‌گاه آنها به وی خندیدند تا از خود بی‌خود شدند، و امیر به جعفر گفت: «تو در این باره چه می‌گویی؟ آیا حاضری خود را از بالا به زیر افکنی؟»

جعفر جواب داد: «مولای من، من در همان نگاه اوّل علائم نبوّت را دیدم که در چشمان او می‌درخشید؛ و من شهادت می‌دهم که خدا یکی است و خدای دیگری نیست، و شهادت می‌دهم که وی پیامبر و فرستادهٔ خداست و خداوند او را رسالتی داده است.» آن‌گاه همه بخندیدند تا بیهوش شدند.

هنگامی که تیمارستان را ترک می‌گفتند، هارون که از این عیادت خرسند شده بود هزار دینار به صاحب تیمارستان عطا کرد. آنها همچنان‌که جامهٔ بازرگانان بر تن داشتند به گشت و گذار خود در بغداد ادامه دادند تا به ساحل دجله رسیدند و حادثهٔ دیگری در این داستان برایشان پیش آمد.

۳ـ۴ـ۴. حکایت مردی که ادعای پیامبری می‌کرد (دست‌نویس ۱۸۰۴۷ تونس)

من حکایتی مشابه ماجرایی که در بالا توصیف شد در متنی از مجموعهٔ حسن حُسنی عبدالوهاب در کتابخانهٔ ملّی تونس یافته‌ام. این دست‌نویس که شمارهٔ آن ۱۸۰۴۷ است به خط مغربی نوشته شده است و در فهرست کتابخانه زیر سرعنوان قصص شَعبیه (داستانهای عامیانه) آورده شده است.[۱۲۶] دست‌کم یکی از حکایتهای الف لیله، یعنی

داستان «ارم ذات‌العماد» (ورق ۲۰ الف ـ ۲۱ ب) در این نسخه مندرج است. آنچه مستقیماً به بحث کنونی ما مربوط می‌شود در ورق ۲۲ الف ـ ب آمده است و آن حکایتی است به نام «حکایت رجل ادّعا النبوّة فی زمان الرشید» («حکایت مردی که در زمان هارون‌الرشید ادعای پیامبری می‌کرد»). داستان این‌گونه آغاز می‌شود:

در زمان رشید مردی ادعا کرد پیامبر است؛ او را برخلاف میلش در تیمارستان بغداد زندانی کردند. از این رو، وقتی که ...[متن ناخواناست] ... رشید به وزیرش جعفر گفت: «جعفر، بیا به تیمارستان داخل شویم و وضع دیوانگان ... [متن ناخواناست] ... و بیماران و ناتوانان را ببینیم.»

آن‌گاه به سوی دیوانگان رفت ... ...[متن ناخواناست] ... بر دستهای آنان دستبند و بر پاهایشان چیزی شبیه زنجیر بود. و هنگامی که وی در میان آنها می‌گشت ناگهان چشمش به مردی افتاد که ظاهری شکوهمند و صورتی زیبا و جامه‌های نیکو و ردایی مجلل بر تن داشت.

سپس این زندانی شعری برای هارون می‌خواند و خلیفه تحت تأثیر فصاحت و ظاهر آراستهٔ او قرار می‌گیرد. خلیفه از زندانبان (مردی که عریشا نام دارد) دربارهٔ او سؤالاتی می‌کند، و سپس مستقیماً با زندانی وارد گفتگو می‌شود:

هارون به او گفت: «به من خبر داده‌اند که تو ادعای پیامبری کرده‌ای.»

وی پاسخ داد: «آری، ای امیرالمؤمنین.»

پس هارون‌الرشید به خوشرویی به وی گفت: «معجزهٔ تو چیست؟»

وی جواب داد: «معجزهٔ من این است: اگر تو به بام

مریضخانه بروی و سپس خود را به پایین بیندازی و در نتیجه قطعه‌قطعه شوی، من خدای تعالی را خواهم خواند و او تو را چنان‌که بودی برمی‌خیزاند.»

سپس هارون‌الرشید گفت: «نه، خیلی ساده تو فقط از آنها که به پیامبری تو باور ندارند بخواه که از بالای بیمارستان خویشتن را به زیر افکنند. اما من از همان لحظهٔ اوّل که تو را دیدم علائم نبوت را در تو آشکار دیدم.»

سپس روی به عریشا کرد و به او گفت: «به بالای بام بیمارستان رو و خود را به زیر بینداز، آنگاه ما بیهودگی دعوی او را می‌توانیم ببینیم.»

اما او پاسخ داد: «ای امیرالمؤمنین، من با ایمان کامل به خدا اعتقاد دارم، اجازه بده آنها که به وی باور ندارند خویشتن را به زیر افکنند!»

آنگاه همگی به وی خندیدند. و خلیفه به پیغمبر دروغین گفت: «از این ادعا بازایست، آن وقت ما می‌توانیم به تو هدیه‌ای بدهیم و تو از این بیماری رهایی خواهی یافت.»

وی جواب داد: «اگر به من هدیه‌ای بدهید، من هرگز دیگر چنین ادعایی نخواهم کرد.»

و این‌گونه داستان به پایان رسید.

دست‌نویس‌های رباط و تونس با آنکه در جزئیات با یکدیگر تفاوتهایی دارند ولی در چند نکته مانند یکدیگرند: درخواست خلیفه که مرد دیوانه نشانهٔ عنایت پروردگار به خود را نشان دهد؛ چالش پیامبر دروغین که کسی خود را از بام به زیر افکند، و انزجار تماشاگران از اینکه وی ادعای خود را به اثبات برساند. ماجرا در هر دو متن با خندهٔ مسرورانهٔ خلیفه از این گردش پایان می‌گیرد.

مسعودی، مورخ معروف، در کتاب خود حادثه‌ای را از زمان

خلافت مأمون عباسی (۲۱۸ـ۱۹۸ هـ./۸۳۳ـ۸۱۳ م.) ثبت کرده است که مشابهتهایی با حکایات فوق دارد: خلیفه در زمانهای مختلف در قصر خود با مردانی گفتگو می‌کرد که به علّت آنکه ادعا کرده بودند پیامبرند و از جانب خدا فرستاده شده‌اند، زندانی شده بودند. در یک مورد یکی از درباریان به نام ثمامه‌بن اشرش از مدعی پیامبری خواست (همان‌گونه که هارون و جعفر در دست‌نویس‌های مغربی عمل می‌کردند) که معجزه‌ای از خود نشان دهد که حقیقت ادعای او را ثابت کند، و ثمامه به مدعی خاطرنشان کرد که چگونه شخصیتهای قرآنی چون ابراهیم، موسی و عیسی هر یک نشانه‌ای از عنایت خداوند به خود را ارائه کرده‌اند. بنابر آنچه مسعودی آورده است، مرد نتوانست معجزه‌ای از خود نشان دهد، فقط با هیجان توصیف کرد که چگونه جبرئیل بر وی ظاهر شد و او را مأمور کرد که بلایا و مصائب آینده را به مردم ابلاغ کند. خلیفه به عوض آنکه از معجزه نداشتن پیامبر دروغین خشمگین شود، واکنشی نشان داد که زیبنده و مناسب هزار و یک شب است:

> آن‌گاه مأمون خندید و گفت: «این آن نوع پیامبری است که مناسب روزگار شادی و خوشگذرانی است.»[۱۲۷]

به این ترتیب، چنین به نظر می‌رسد که بعضی از خاطره‌هایِ سرگرمیهای خلافتی در دست‌نویس‌های مراکشی و تونسی مورد بررسی ما به ثبت رسیده است.

۳ـ۴ـ۵. پایان

در تلخیص بحثمان دربارهٔ این دست‌نویس‌های مغربی باید بگوییم که هیچ‌یک از سه حکایتی که در اینجا آوردیم (یعنی داستان «صنعتکاران» و دو ماجرای تیمارستان) در الف لیله نیامده است. با

وجود این، این روایتها مضمونهای متعددی را نشان می‌دهند که در داستانهای معروف هزار و یک شب، مانند «خلیفهٔ دروغین» و «سه سیب» قابل شناسایی‌اند: بی‌قراری هارون و جستجو برای چیزی که انبساط‌خاطر او را فراهم آورد؛ درآمدن به جامهٔ بازرگانان و گردش کردن در شهر؛ تناوب سخاوت و شفقت با تهدید به خشونت و قتل. البته معنای چنین همانندی‌هایی آن نیست که پردازندگان مغربی ضرورتاً سازه‌های روایی خود را مستقیماً از متنی از الف لیله اقتباس کرده‌اند. به عقیدهٔ من معقولتر آن است که وجود یک سنّت شفاهی بسیار شایع داستانپردازی را دربارهٔ خلیفه هارون‌الرشید و ملازمان رکاب و ندیمان او مفروض بینگاریم، سنّتی که بخشی از آن برگرفته از تاریخها، وقایع‌نامه‌ها و شرح‌حالهای مندرج در کتابهای رجال است و بخشی دیگر از فولکور سده‌های میانه گرفته شده است. اگر از روی توزیع دست‌نویس‌های موجود قضاوت کنیم، به نظر می‌آید که این سنّت زمانی در میان نقالان از شمال غربی آفریقا تا شرق [مدیترانه] شایع بوده است، و هم بر تدوین‌کنندگان الف لیله و هم پردازندگان حکایتهای مشابهِ الف لیله، مانند پردازندگان دست‌نویس‌های ۶۱۵۳ رباط و ۱۸۰۴۷ تونس، تأثیر گذاشته است. مؤلفان مغربیِ ما نشان می‌دهند که آشنایی آگاهانه‌ای با این میراث داشته‌اند و سازه‌های روایی را طوری دستکاری کرده‌اند که گونه‌های خلاقی بر مبنای مضمونهای خلافتی شناخته‌شده پدید آورند. دست‌نویس‌های مراکشی و تونسی از این بابت نیز ارزشمندند که فرصتی در اختیار ما می‌گذارند که تعامل پردازندگان مغربی را با همان سنّت روایی که موّلد بسیاری از حکایات هزار و یک شب بوده است ملاحظه کنیم.

فصل چهارم

شهر مس (مدینةالنّحاس)

۴ـ۱. سیری در متنها

۴ـ۱ـ۱. مقدمه: طرح کلی داستان و نکاتی دربارهٔ پیشینه‌های تاریخی و داستانی آن

برای شروع، خلاصه‌ای از رویدادهای داستان را می‌آورم که در همهٔ تحریرهای چاپ‌شده و چاپ‌نشدهٔ داستان مشترک است. داستان در دمشق، در دربار خلیفه عبدالملک‌بن مروان شروع می‌شود که در میان بزرگان و ملازمان درگاه خویش نشسته و به گفت و شنید مشغول است. یکی از آن میان به ذکر قدرت و عظمت سلاطین گذشته می‌پردازد و گفتگو به حضرت سلیمان می‌کشد و اینکه چگونه وی زمانی دیوان و جنّیان سرکش را در خمره‌های مسین زندانی کرد و سر آنها را با خاتم خود ممهور ساخت. یکی از درباریان به نام طالب‌بن سهل به اطلاع عبدالملک می‌رساند که چنین خُمهایی براستی در سرزمین مرموزی به نام کَرکَر دیده شده است (بعداً در بحث ما روشن می‌شود که این سرزمین می‌بایست جایی در طول سواحل آفریقای شمالی بوده باشد). خلیفه اظهار می‌دارد که بسیار خوشحال می‌شود اگر خودش یکی از این خُمها را با جنّ محبوس در آن ببیند. طالب پاسخ می‌دهد که در قدرت خلیفه هست که این آرزوی خود را برآورده کند و پیشنهاد می‌دهد که خیلی ساده به والی مغرب (آفریقای شمال غربی)، موسی بن نُصَیْر که الآن ساکن مصر علیاست، نامه بنویسد و به او فرمان دهد که به جستجوی این خُمها برود. خلیفه این فکر را می‌پسندد و خودِ

طالب را انتخاب می‌کند که در مقام سفیر نزد موسی برود؛ و به او دستور می‌دهد که در این سفر موسی را همراهی کند. طالب به مقرّ موسی می‌رود و او را از مأموریتش باخبر می‌کند. راهنمایی پیدا می‌کنند، شیخِ پیر و سیّاح باتجربه‌ای به نام عبدالصمد؛ سپس در حالی که سپاهیانی آنها را همراهی می‌کنند رو به صحرا می‌گذارند. طیّ سفر، نخست به قلعهٔ متروک سیاهی می‌رسند که کتیبه‌ای بر درگاه آن است که نشان می‌دهد مالکِ نخستین آن کوش بن شداد بن عاد کبیر است. هنگام ترک قلعه، مسافران مجسمهٔ سوارِ نیزه‌به‌دستی را می‌بینند که به قوهٔ جادو می‌چرخد و جهتی را که مسافران باید در پیش گیرند به آنها نشان می‌دهد. راهشان آنها را به ستونی سنگی می‌رساند که عفریت بالدار عظیم‌الجثه‌ای در آن زندانی است. از عفریت نام او را می‌پرسند و می‌فهمند که دانش بن اعمش است* و درمی‌یابند که حضرت سلیمان در زمانی بس دور وی را در این ستون محبوس کرده است. مسافران پس از شنیدن داستان عفریت به راهشان ادامه می‌دهند تا به مدینة‌النحاس (شهر مس) می‌رسند. و آن شهری است برج و بارو دار، و دژکاخی است متروک که در وسط بیابان بر پا ایستاده است. پس از وارسی شهر بار دیگر به راه می‌افتند، به کَرکَر می‌رسند و آنجا آرزوی خلیفه را برآورده می‌کنند و آنچه را که در پی آن آمده بودند به دست می‌آورند. سپس آنها که زنده مانده‌اند به دمشق بازمی‌گردند ــ عده‌ای از مسافران ضمن سفر، هنگامی که می‌کوشیدند از دیوارهای شهر مس بالا روند، و درون شهر هنگامی که در جستجوی گنج بودند، و در تختگاه ملکهٔ مرده که به نحوی مرموز پاسداری می‌شد، به وضع فجیعی جان خود را از دست دادند. زیرا در تختگاه، در صحنه‌ای که اوج

---

* در متن بولاق و در ترجمهٔ فارسی تسوجی نام این عفریت به ترتیب، داهش‌بن الاعمش و دهش‌بن عمش آمده است. ــ م.

داستان است، یکی از قهرمانانِ حکایت بی‌اعتنا به نفرینی که روی لوحی زرین نوشته شده است، و علی‌رغم همهٔ اخطارها، تصمیم می‌گیرد که ... اما حالا، به شیوهٔ داستانسرایی شهرزاد، از شما می‌خواهم که شکیبا باشید تا زمان مناسب برای افشایِ نقطهٔ اوج داستان برسد. در حال حاضر ما به حدّ کافی از پیرنگ داستان اطلاع داریم که به منابع تاریخی و افسانه‌ای آن نظر بیفکنیم.

دست‌کم دو شخصیت این داستان هزار و یک شب، عبدالملک‌بن مروان و موسی‌بن نُصیر، واقعی و تاریخی‌اند. موسی درواقع در دورهٔ خلافت مروان (۸۶ـ۶۶ هـ./۷۰۵ـ۶۸۵ م.) والی مغرب بود. بنابراین الف لیله در معاصرِ یکدیگر تصویر کردن این دو، روایت تاریخی را محترم شمرده است، و انتخاب دمشق به عنوان محل دربار عبدالملک هم کاملاً درست است زیرا دمشق در قرن اوّل و دوّم هـ./هفتم و هشتم م. واقعاً پایتخت خلافت بنی‌امیه بود. به علاوه، هم در وقایع‌نگاری‌های مورخان عرب و هم در هزار و یک شب، موسی از سوی خلیفه مأموریت می‌یابد به مغرب برود. اما بنابر آنچه مورخان آورده‌اند، هدف مأموریت موسی این بود که ساحل آفریقای شمالی را از امپراتوری بیزانس و بربرها بگیرد و سپس برای فتح اندلس برود، نه اینکه در جستجوی شیئی متعلق به دورهٔ حضرت سلیمان باشد.[۱]

حکایتهای هزار و یک شب، هم نفوذ افسانه‌ای را نشان می‌دهد و هم روایات تاریخی را. میا گرهارت در بررسی خود از حکایت «شهر مس» نشان می‌دهد که تا قرن سوّم هـ./نهم م. ــ یعنی خیلی پیشتر از حتی قدیمی‌ترین روایت موجود این داستان در شبهای عربی ــ داستانهای بسیاری پُر از عجایب و جادو پیرامون فتح واقعی تاریخی شمال آفریقا به دست موسی ساخته و پرداخته شده است.[۲] این افسانه‌ها را وقایع‌نگاران و جغرافیدانان عرب سده‌های میانه به ثبت رسانیده‌اند که در نوشته‌های خود از لشکرکشی و مأموریت موسی به

مغرب یاد کرده‌اند. از میان گزارشهایی که مورخان نقل کرده‌اند نکات زیر درخور اهمیّت است: لشکریان موسی هنگامی که در امتداد ساحل آفریقای شمالی پیش می‌رفتند، با دیوانی محبوس در خُمها و نیز شهر بارو‌داری در صحرا مواجه شدند که به شهر مس (مدینةالنحاس) شهرت داشت. دروازه‌های این شهر به کسی اجازهٔ ورود نمی‌داد؛ دیوارهایش در برابر نردبان‌گذاری و بالا رفتن مقاومت می‌کرد. این نکته‌ها شبیه داستان شبهای عربی است، اما یک تفاوت عمده دارد. در روایت شبها از این افسانه، چنان‌که خواهیم دید، موسی سرانجام موفق می‌شود وارد شهر مس شود. اما شرح وقایع‌نگاران، با آنکه دربارهٔ افسانه‌های پیرامون موسی در جزئیات با هم اختلاف زیادی دارند، در یک نکته اتفاق‌نظر دارند: سپاهیان موسی موفق نشدند از دیوارهای شهر بالا روند و وارد شهر شوند. بنابراین وی مجبور شد از موضع خود برگردد. شهر مس رازهای خود را سرسختانه پاسداری و محافظت می‌کرد؛ و موسی مأیوسانه به راه خود در دل صحرا ادامه داد.[۳]

نکته‌ای که از مقایسهٔ کنونی میان روایت الف لیله از یک سو، و شرحهای تاریخی و افسانه‌ای از این داستان از سوی دیگر بر می‌آید، موضوعی است که در سراسر این فصل به دفعات به چشم می‌خورد و آن این است که پردازندگان شبهای عربی با آنکه از روایاتی که پیرامون شهر مس وجود داشت آگاه بوده‌اند، منفعلانه در محدودهٔ آنها باقی نمانده‌اند. در این بررسی مثالهایی می‌یابیم از اینکه چگونه پردازندگان در مقابل این روایات واکنش خلاق نشان داده و آنها را متناسب با مقاصد موضوعی خود تغییر داده‌اند.

۴ـ۱ـ۲. ویرایشهای بولاق و مک‌ناتن

داستان «مدینةالنحاس» یا «شهر مس» یکی از آخرین افزوده‌ها به مجموعه داستانهایی است که شبهای عربی (هزار و یک شب) را تشکیل

می‌دهند. دانستیم که قدمت افسانه‌های مربوط به سفر موسی بن نصیر و این شهر گمشدهٔ بیابانی به قرن سوّم هـ./نهم م. می‌رسد. ابن خلدون، نویسندهٔ قرن هشتم هـ./چهاردهم م.، نیز به این افسانه‌ها اشاره می‌کند؛ آنها را شدیداً به استهزا می‌گیرد و غیرتاریخی می‌شمارد و فقط لایق قصه‌سرایان می‌داند. بنابراین حدس غلطی نخواهد بود اگر بگوییم داستان «مدینةالنحاس» دست‌کم به صورت شفاهی به شکل یک داستان منسجم و به هم پیوسته در سده‌های میانه وجود داشته است.[۴] با وجود این، این حکایت به کلّی در دست‌نویس قرن هشتمی هـ./چهاردهمی م. «گالان» (قدیمی‌ترین دست‌نویس نسبتاً حجیم الف لیله) نیامده است، و در چاپ لیدن که از متن گالان گرفته شده و محسن مهدی آن را ویرایش کرده است هم وجود ندارد.[۵] با قبول اتکا و وابستگی آشکار متنهای بولاق و مک‌ناتن به تحریر مصری زوتنبرگ (زر) و وجود روایتهای یکسان از «مدینةالنحاس» در هر دو متن (بعداً در این باره بحث خواهیم کرد)، می‌توانیم با اطمینان بگوییم که این داستان به احتمال قوی هنگام تدوین تحریر مصری زوتنبرگ وارد مجموعهٔ الف لیله شده است.[۶] این تدوین باید پیش از ۱۷۸۱ صورت گرفته باشد، یعنی تاریخ تقریبی مرگ پردازندهٔ تحریر مصری زوتنبرگ (زِر).[۷] من هیچ دست‌نویسی از الف لیله نیافته‌ام که تاریخش پیش از تدوین تحریر مصری زوتنبرگ باشد و حکایت «مدینةالنحاس» («شهر مس») در آن آمده باشد. اما چنان‌که خواهیم دید، روایات و تحریرهایی از این حکایت در مجموعه‌های داستانی مستقل از شبها وجود دارد که تاریخ قرن هفدهم و هجدهم میلادی را دارند. مقایسهٔ این دست‌نویس‌ها با متنهای چاپ‌شدهٔ قرن نوزدهم می‌تواند به ما دربارهٔ فرآیندی که بر اثر آن حلقه‌های داستانی مستقل به صورت مجموعهٔ داستانی بزرگتری چون شبهای عربی (هزار و یک شب) در آمده‌اند بصیرت ببخشد.

من قبلاً گفتم که روایتِ دو متن بولاق و مک‌ناتن از حکایت «شهر مس» مانند یکدیگر است. در مقابلهٔ این دو متن عربی بیست و پنج مورد اختلافِ قرائت پیدا کردم که همهٔ آنها جزئی است. ظاهراً بیست و چهار اختلاف فقط ناشی از خطاهای حروفچینی است: تلفظ غلط، قلب، یا جابه‌جا شدن نقطه‌های آوایی. تنها یک اختلاف قرائت تفاوتی تا حدی اساسی ایجاد می‌کند، و آن جابه‌جا شدن مصراعی در یکی از اشعار متعدد داستان با عبارتی متفاوت اما دارای همان وزن است.[۸] پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که اختلاف مهمی میان متنهای بولاق و مک‌ناتن در مورد این داستان وجود ندارد. بنابراین، من روایت این دو را واحد به شمار می‌آورم.[۹] با توجه به این مطابقت کلی میان دو متن عمدهٔ چاپ‌شدهٔ عربی، و با توجه به اینکه بهترین ترجمه‌های انگلیسی «شهر مس» ترجمهٔ ادوارد لین و ریچارد برتن است، من روایتِ بولاق و مک‌ناتن را برای تجزیه و تحلیل ادبی در این فصل برگزیده‌ام.[۱۰] هرجا که روایتهای دیگر اختلاف خاصی ارائه کنند که ارزش یادآوری داشته باشد به آن اشاره خواهم کرد.

روایتهای عربی «مدینةالنحاس»، به غیر از متن بولاق و مک‌ناتن، در *Tausend und Eine Nacht* (هزار و یک شب) چاپ هابیشت، در حلقهٔ داستانی معروف به مائة لیله و لیله (صد و یک شب)، و در دست‌نویس مجموعه‌های داستانی مستقل که در کتابخانهٔ ملی پاریس و دارالکتب تونس (کتابخانه ملّی تونس) وجود دارد نیز آمده‌است. من از این کتابخانه‌ها پنج نسخه را برای مقایسه با «مدینةالنحاسِ» متن بولاق و مک‌ناتن برگزیده‌ام که بدین شرح است: دست‌نویس ۴۵۷۶ از تونس، و دست‌نویس ۳۱۱۸، ۳۶۵۱، ۳۶۶۸ و ۵۷۲۵ از پاریس. روایت چاپ هابیشت و مائة لیله و لیله نیز مورد بحث قرار خواهند گرفت.

۴ـ۱ـ۳. دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس و صد و یک شب

روایتی از داستان «شهر مس» که تمایز زیادی با روایات موجود در متنهای بولاق و مک‌ناتن دارد در دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس یافت می‌شود. این دست‌نویس، متن قرن سیزدهمی هـ./نوزدهمی م. مائة لیله و لیله را دربردارد. تا همین اواخر اطلاع عمدهٔ ما از مائة لیله (صد و یک شب) ترجمهٔ فرانسوی آن به نام *Cent et Une Nuits* بود که گودفروئا ـ دمومبین در ۱۹۱۱ براساس دست‌نویس‌های موجود در کتابخانهٔ ملی پاریس کپی و منتشر کرده بود (گودفروئا ـ دُمومبین دست‌نویس ۳۶۶۰ پاریس را متن پایهٔ خود قرار داده و برای مقایسه از دست‌نویس‌های ۳۶۶۱، ۳۶۶۲ پاریس و دست‌نویس دیگری متعلق به رنه باسه استفاده کرده بود.)[۱۱] اما در ۱۹۷۹، محمود طرشونه در تونس ویرایشی از متن عربی مائة لیله منتشر کرد که دست‌نویس ۳۶۶۲ پاریس را مبنای کار خود قرار داده بود. این دست‌نویس که تاریخ کتابت آن صَفر ۱۱۹۰ (مارس ۱۷۷۶) است قدیمی‌ترین متن تاریخدار مائة لیله (صد و یک شب) موجود است. محمود طرشونه با آنکه دست‌نویس ۳۶۶۲ را نسخهٔ پایهٔ خود قرار داده است، از دست‌نویس‌های دیگر نیز برای مقابله و بررسی اختلاف قرائتها استفاده کرده است. دست‌نویس‌های دیگر عبارت‌اند از: ۴۵۷۰ تونس، ۱۸۲۶۰ تونس، ۳۶۶۰ پاریس و ۳۶۶۱ پاریس.[۱۲]

طرشونه در مقدمهٔ این ویرایش به اختصار بیان می‌کند که اصل مائة لیله تا حدی از افسانه‌های هندی وام گرفته است که از طریق سنتهای قصه‌پردازی ایرانی به فولکلور عربی راه پیدا کرده‌اند، ولی استدلال می‌کند که داستانهای بومی شمال آفریقایی نیز در منابع مائة لیله وجود دارد که آفریدهٔ دست مؤلفان عرب و بربر است. درواقع طرشونه تأکید می‌کند که برخلاف نفوذ هند و ایران، این مجموعه داستان اساساً مغربی

است. وی کتاب الف لیله و لیله (مشهور به هزار و یک شب یا شبهای عربی) را «متنی مشرقی» توصیف می‌کند (به این معنا که در لوانت، شرق مدیترانه، یعنی سرزمینهای شرقی جهان اسلام تنظیم شده است)، حال آنکه مائة لیله و لیله (صد و یک شب) را «متنی مغربی» می‌شمارد، یعنی مجموعه داستانهایی که در سرزمینهای غربی جهان اسلام، مغرب، یعنی شمال آفریقا تألیف شده است. طرشونه در تأیید استدلال خود خاطرنشان می‌کند که همهٔ دست‌نویس‌های موجود صد و یک شب به خط مغربی نوشته شده است و مجموعهٔ داستانهای بربری به نام کتاب الشّلحه از صد و یک شب تأثیر زیادی گرفته است. به علاوه، طرشونه از مائة لیله (صد و یک شب) نامهای مکانهای جغرافیایی و اشخاص را شاهد می‌آورد که همگی بوضوح مربوط به شمال آفریقا و تاریخ آن است. نیز اظهارنظری از گودفروئا-دمومبین نقل می‌کند حاکی از آنکه بسیاری از داستانهای مندرج در مائه لیله (صد و یک شب) دربارهٔ خلفای سلسلهٔ بنی امیه (قرن اوّل و دوّم هـ./هفتم و هشتم م.) است؛ و این امر با توجه به اینکه اعراب در دورهٔ خلافت بنی‌امیه شمال آفریقا را فتح کردند و باعث شدند این منطقه وارد تاریخ اسلام شود، قابل قبول است. به نظر می‌آید طرشونه معتقد است که دست‌کم چند نسخه‌ای که درباره‌شان بحث می‌کند، اصل تونسی دارند. وی یادآور می‌شود که عبارتهای بعضی از دست‌نویس‌ها گویش عربی تونس را منعکس می‌کنند. گذشته از این، نامهای ثبت‌شده در دو دست‌نویس (۳۶۶۰ و ۳۶۶۲ پاریس) به گمان می‌آورد که صاحبان این متنها، که این داستانها برای آنها فراهم آورده شده بوده است، اصلاً تونسی بوده‌اند.[۱۳]

«مدینةالنحاس» («شهر مس») در این مجموعه داستانها وضع مبهمی دارد. از قرار معلوم این حکایت آخرین افزوده بر مائة لیله (صد و یک شب) بوده است. دست‌نویس ۳۶۶۲ پاریس منظور مرا کاملاً

نشان می‌دهد. این دست‌نویس (که گفتم قدیمی‌ترین متن موجود است) مشتمل بر مجموعهٔ درهم و برهمی از داستانهاست که کتاب الحکایات خوانده می‌شد (یعنی کتابی دربردارندهٔ مجموعه‌ای از داستانها)، و نیز مجموعهٔ دیگری بلافاصله پس از آن که مائة لیله و لیله نام دارد. داستان «مدینة‌النحاس» («شهر مس») در این دست‌نویس در مجموعهٔ اوّل یعنی کتاب الحکایات آمده است نه در مائة لیله و لیله. این داستان را می‌توان در میان دست‌نویس‌های بعدیِ مائة لیله، در دست‌نویس ۳۶۶۰ پاریس و ۴۵۷۶ تونس در مائة لیله اصلی یافت؛ اما داستان «مدینة النحاس» به‌کلی در نسخهٔ ۳۶۶۱ پاریس و ۱۸۲۶۰ تونس وجود ندارد. پس بر پایهٔ این شواهد، سؤال اصلی همچنان این است که آیا داستان «شهر مس» را باید بخشی منجسم از مائة لیله و لیله دانست یا نه. گودفروئا ـ دمومبین، که چنان‌که قبلاً گفتیم متن خود را بر مبنای دست‌نویس ۳۶۶۰ پاریس ویرایش کرده است، این داستان را در ترجمهٔ فرانسوی خود جای داده است؛ طرشونه که از دست‌نویس ۳۶۶۲، منبع عمده و قدیمی‌ترین متن، استفاده کرده است، آن را به‌کلی از متن چاپ عربی خود حذف کرده است. وی حذف آن را بر این اساس توجیه می‌کند که در نسخه‌هایی از مائة لیله که داستان «شهر مس» در آنها آمده است، پردازندهٔ نسخه باید به سادگی آن را از مجموعهٔ داستانی بزرگتر الف لیله به «عاریت» گرفته باشد. به این ترتیب، مثلاً با درنظر گرفتن دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس، طرشونه حکایت «شهر مس» را یکی از هفت حکایتی توصیف می‌کند که پردازندهٔ این دست‌نویس از مجموعهٔ هزار و یک شب لِوانتی اقتباس کرده است.[۱۴]

شاید ارزش داشته باشد که به دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس دقیقتر نگاه کنیم و آن را همچون محکی برای پی بردن به این واقعیّت به کار بریم که آیا پردازندگان بعدی مائة لیله روایتهای خود را از حکایت «شهر مس» از یکی از متون معروف هزار و یک شب اقتباس کرده‌اند یا نه.

دست‌نویس ۴۵۷۶ تاریخ کتابتِ جمادی‌الثانی ۱۲۶۸ (آوریل ۱۸۵۲) را دارد؛ به خط مغربی ظریف و زیبایی نوشته شده است؛ و بعضی از حروف آن نیز تزئین شاخ و برگیِ کوفی دارد.[۱۵] داستان «شهر مس» در صفحهٔ ۲۸۹ تا ۳۰۶ آمده است و از شب چهل و یکم آغاز می‌شود. شهرزاد راوی تمام قصه است. داستان چنین شروع می‌شود:

حکایت شهر مس و خمره‌های (قماقم) سلیمان. آن‌گاه وی گفت: «ای ملک سعید، چنین به من رسیده است که در روزگاران گذشته و زمانهای سپری‌شده مَلِکی از ملوک بود به نام عبدالملک بن مروان ...»
(حدیث مدینة النحاس و القماقم السلیمانیه. ثمّ قالت بلغنی ایّها الملک السّعید انّه کان فی قدیم الزمان و سالف الاعصار و الاوان ملک من الملوک یسمّی عبدالملک بن مروان ...).[۱۶]

پایان هر شب با الگوی یکنواختی از عبارتها به صورت زیر بیان می‌شود:

در اینجا صبح شد و شهرزاد لب از سخن فرو بست. شب چهل و دوّم. آن‌گاه وی گفت: «ای ملک سعید، چنین به من رسیده است که ...»
(و هنا ادرک شهرزاد الصبح فسکَتت. اللیله الثانیه و الاربعون. ثمّ قالت بلغنی ایّها الملک السعید انّ ...).[۱۷]

به کار بردن نام شهرزاد و استفاده از کلیشه‌های پایان دادن به هر شب نشان می‌دهد پردازنده با آیینها و قواعد داستانپردازی در هزار و یک شب آشنایی داشته است. روایت «شهر مس»، به صورتی که در دست‌نویس ۴۵۷۶ آمده است، از لحاظ پیرنگ و توالی رویدادها با شرح مختصری از این داستان که به اجمال در آغاز این فصل آوردیم تطبیق می‌کند. اما در عبارت‌پردازی، در توصیف رویدادها و ارائهٔ جزئیات آن، دست‌نویس ۴۵۷۶ کاملاً متفاوت با همهٔ روایات دیگری

از این داستان است که من بررسی کرده‌ام. این امر وقتی جالبتر می‌شود که مطابقت کلّی متنهای بولاق و مک‌ناتن را از لحاظ عبارت‌بندی و جمله‌پردازیِ حکایت «شهر مس» درنظر آوریم. من بعداً نمونه‌های مفصل دیگری از ویژگیهای متمایز روایتی را که در دست‌نویس ۰۴۵۷۶ آمده است شاهد خواهم آورد، ولی فعلاً بیان سه تفاوت برجسته کافی است:

۱) ماجراجویان در جستجوی خمره‌های سلیمان، مانند متون دیگر، شمال آفریقا را درمی‌نوردند، اما در این دست‌نویس تونسی برنامهٔ سفر تفاوت مشهودی دارد و به نسبتِ بقیهٔ روایتها با وضوح بیشتری توصیف شده است.

۲) نقش موسی‌بن نُصیر فوق‌العاده کاهش یافته و با آنکه نام او در داستان آمده است، در جستجو شرکت ندارد.

۳) دو شخصیت جدید وارد داستان می‌شوند، «ملک مغرب» و پسرش ملکزاده، که در هیچ‌یک از روایتهای دیگر حضور ندارند.

چنین تفاوتهای قابل توجهی این پرسش را پیش می‌کشد که آیا می‌توان گفت پردازندهٔ دست‌نویس تونس این روایت را از الف لیله وام گرفته است یا نه. با مسلّم دانستن تاریخ متأخر دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس که در نیمهٔ قرن نوزدهم تدوین شده است، می‌توان گفت که احتمالاً پردازنده تا حدی اجازه داده است که روایت «شهر مس»، آن‌طوری که در یکی از ویرایشهای چاپی قدیم الف لیله آمده است، او را تحت تأثیر قرار دهد. به عنوان مثال، دیدیم که چگونه پردازندهٔ تونسی رویه‌های مرسوم هزار و یک شب را مانند آوردن شهرزاد در مقامِ راوی داستان و تقسیم داستان به شبهای مختلف به کار گرفته است. اما اختلافهای متنی میان دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس و دو متن بولاق و مک‌ناتن آن‌قدر متعدد است که به آسانی می‌توان استدلال کرد که پردازندهٔ تونسی از منبعی کاملاً متفاوت با نسخهٔ لِوانتی شبهای عربی

برای روایت خود از داستان «مدینةالنحاس» («شهر مس») استفاده کرده است.

در پرسش از منابع احتمالی روایتِ مائه لیله و لیله (صد و یک شب) از داستان «شهر مس»، باید خاطرنشان کنیم که برای این داستان یک سنّت نسخه‌پردازی از قرن یازدهم هـ./هفدهم م. تا دوازدهم هـ./نوزدهم م. به جای مانده است که کاملاً مستقل از مائه لیله و نیز شبهای عربی است. من دربارهٔ این سنت نسخه‌پردازی بعداً به تفصیل بیشتر سخن خواهم گفت، اما جا دارد همین‌جا نکته‌ای را بیان کنم. در کتابخانهٔ ملّی فرانسه در پاریس شش دست‌نویس وجود دارد که داستان «شهر مس» در آنها آمده است و حاوی مجموعه‌های داستانی مستقلی هستند که نه به صد و یک شب (*Hundred and One Nights*) تعلق دارند و نه شبهای عربی (*Arabian Nights*). این نسخه‌ها عبارت‌اند از: ۳۱۱۸ (قرن یازدهم هـ./هفدهم م.)، ۳۶۲۵ (قرن دوازدهم هـ./هجدهم م.)، ۳۶۲۸ (قرن دوازدهم هـ./هجدهم م.)، ۳۶۵۱ (قرن دوازدهم هـ./هجدهم م.)، ۳۶۶۸ (قرن دوازدهم هـ./هجدهم م.) و ۵۷۲۵ (قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م.). گودفروئا ـ دمومبین، که بیش از هر محقق دیگری با متنهای داستان «شهر مس» سر و کار داشته و دربارهٔ آنها تحقیق کرده است، برای تهیهٔ ترجمهٔ فرانسوی خود از این داستان به چهار مورد از نسخه‌هایی که از آنها یاد کردیم، یعنی دست‌نویس‌های شمارهٔ ۳۶۲۵، ۳۶۲۸، ۳۶۵۱ و ۳۶۶۸، رجوع کرده است، و می‌گوید سه تا از آنها، یعنی ۳۶۲۵، ۳۶۲۸ و ۳۶۶۸، به خط مغربی نوشته شده‌اند.[۱۸] نسخهٔ ۳۶۲۸، تنها داستان «شهر مس» را دارد؛ نسخهٔ ۵۷۲۵ این داستان را در میان رساله‌های مربوط به صرف و نحو و فقه اسلامی و نصایح اخلاقی منظوم آورده است؛ و دست‌نویس‌های دیگر آن را در زمرهٔ اشعار، افسانه‌ها (دربارهٔ اشخاصی چون حضرت‌سلیمان، موسی و عیسی) و قصه‌های عامیانه جای داده‌اند. بعضی از داستانهایی که با داستان «شهر

مس» در این دست‌نویس‌ها جمع‌آوری شده‌اند، حکایتهایی چون «اسب آبنوس» و «خلیفهٔ صیاد و هارون‌الرشید» هستند که همچون «شهر مس» در قدیمی‌ترین دست‌نویس‌های الف لیله نیامده‌اند، اما در ویرایشهای قرن سیزدهمی هـ./نوزدهمی م. آن به نام شبهای عربی گنجانده شده‌اند.[۱۹]

بنابراین، شواهدی داریم که نشان می‌دهند در فاصلهٔ سده‌های میانه (هنگامی که مورخان و وقایع‌نگاران افسانه‌های شایع پیرامون موسی بن نصیر را ثبت کرده‌اند) و قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م. (هنگامی که داستان «شهر مس» وارد متن بولاق و مک‌ناتن و مجموعهٔ مائة لیله شد)، روایاتی در ارتباط با شهر مس و امیر موسی به صورت داستان به مجموعه‌های داستانی مستقلی مانند آنها که پیشتر ذکر کردیم منتقل شده است. در اینجا می‌توانیم بپرسیم چرا این داستان را وارد مجموعهٔ مائة لیله کرده‌اند؟ یکی از پاسخهای ممکن این است که داستان «شهر مس» با ویژگیهای داستانهای مغربی که طرشونه نقل کرده است سازواری کامل دارد؛ داستان در زمان خلفای بنی‌امیه و فتح مغرب به دست مسلمانان رخ می‌دهد؛ دربارهٔ اشخاصی چون موسی بن نصیر است که نام و نشان زیادی در افسانه‌های مغربی دارند؛ و رخدادهای آن در منطقه‌ای میان مراکش و صحرای مصر اتفاق می‌افتند.

بنابراین، داستان «شهر مس» گزینشی طبیعی برای درج در یک مجموعهٔ داستانی شمال آفریقایی چون صد و یک شب بوده است.

۴ـ۱ـ۴. دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس و شبهای عربی چاپ هابیشت

نسخه ۳۱۱۸ پاریس دست‌نویسی است از قرن یازدهم هـ./هفدهم م. که مدخلی در پایین ورق ۱ـالف به این شرح دارد: پل لوکاس سال ۱۷۱۸. دفتر ثبت خریدهای کتابخانهٔ ملّی بر آن دلالت دارد که دست‌نویس ۳۱۱۸ را شخصی به نام پل لوکاس در مشرق (لوانت) میان سالهای

۱۷۱۴ و ۱۷۱۸ برای «کتابخانهٔ سلطنتی» (Bibliothèque du Roi، نامی که کتابخانه ملّی در آن زمان بدان خوانده می‌شد) خریداری کرده است.[۲۰] تصویر لوکاس در مأموریتهای باستان‌شناختی فرانسه در مشرق، تألیف هانری اومون، اطلاعات بیشتری دربارهٔ این شخص در اختیار ما می‌گذارد. لوکاس گوهرشناس و بازرگانی بود که پیوسته به ایالات شرق نزدیکِ عثمانی سفر می‌کرد. وی از سوی لویی چهاردهم مأمور شده بود برای دربار فرانسه اشیای عتیقه خریداری کند؛ و آبه بینیون کتابدار کتابخانهٔ سلطنتی هم وی را تشویق کرده بود که نسخه‌های خطی را بیابد.[۲۱]

دست‌نویس ۳۱۱۸ در سفر سوّم لوکاس که از ۱۷۱۴ تا اکتبر ۱۷۱۷ طول کشید، برای کتابخانهٔ سلطنتی خریداری شد. از جمله گنجینه‌هایی که وی با خود به فرانسه آورد، طرحها و نقشه‌های بناهای تاریخی مصر، سکه‌ها، نشانهای تصویری امپراتوران روم، مجسمه‌ها، سنگهای قیمتی جَمَست و زمردهای حکاکی‌شده بود. در این میان، بخشی از اشیایی که وی به دست آورده و خریداری کرده بود توجه ما را جلب می‌کند. لوکاس در فهرست خریدهای خود می‌گوید که حدود بیست و پنج متن (به زبانهای یونانی، سریانی، ترکی و غیره) خریداری کرده و در میان اینها هشت دست‌نویس عربی هم وجود داشته است.[۲۲] تنها محلّ تحصیل یکی از این متنهای عربی کاملاً مسلم است: صورتحساب قلم به قلمی که وی هنگام بازگشت، به دربار فرانسه تسلیم کرده است مدخل زیر را دارد: «محمولهٔ ارسالی از استانبول، شش دست‌نویس که از آنها سه تا یونانی، دو تا ترکی و یکی عربی بوده است.»[۲۳] سیاههٔ صورتحساب بقیهٔ متنهای عربی، محل ارسال و منبع تحصیل آنها را ندارد. اما می‌توانیم مسیری را که لوکاس در سفر سومش پیموده است ردگیری کنیم: می‌دانیم که وی از مقدونیه، استانبول، ازمیر، حلب، بیروت، دمشق، یافا، قبرس، اسکندریه و قاهره

دیدن کرده است؛ به علاوه، پیش از آنکه به فرانسه برگردد به سیرنایکا رفته و گشتی در معبد زئوس ـ آمون در واحهٔ مصری سیوه زده است. متأسفانه توان لوکاس بیش از سعی ما برای احاطه بر همهٔ نقاطی بوده است که وی در آنها به دنبال نسخه‌های خطی می‌گشته است، از این رو، تنها چیزی که می‌توانیم بگوییم این است که وی بایستی دست‌نویس ۳۱۱۸ را در یکی از شهرهای بزرگ اسلامی شمال آفریقا، ترکیهٔ عثمانی یا ساحل شرقی مدیترانه (لوانت) به دست آورده باشد.[۲۴]

مطالب این دست‌نویس متفاوت و شامل شعر و حدود پانزده داستان است. در میان این داستانها، غیر از داستان «شهر مس»، حکایتهایی از صوفیان، پیامبران و اولیاءاللهِ سنّت اسلامی (مانند عیسی، موسی، خضر، بایزید بسطامی)، افسانهٔ اسکندر و ارسطو، حکایتهایی دربارهٔ خلفای اولیه (عمر، هارون‌الرشید و مأمون) و مواردی از خود شبهای عربی خاص (مانند «خلیفهٔ صیاد») آمده است.[۲۵]

داستان «شهر مس» را در ورق ۱۱ ب ـ ۲۲ ب می‌توان یافت. بالای صفحات داستان (مانند بقیهٔ داستانها در این دست‌نویس) به شدت لک شده است، از این رو بخشی از متن، بین پنج تا شش سطر از هر صفحه، قابل خواندن نیست. پیرنگ داستان و توالی رویدادها در روایت دست‌نویس ۳۱۱۸ نزدیک به متنهای بولاق و مک‌ناتن است. اما با وجود این قرابت، عبارتها و سیاق کلمات در متن ۳۱۱۸ به کلی متمایز از دو متن بولاق و مک‌ناتن و هر دست‌نویس دیگری از پاریس و تونس است که من بررسی کرده‌ام. برخلاف متن بولاق و مک‌ناتن، روایت ۳۱۱۸ به شبها تقسیم نشده است، و راوی داستان نیز شهرزاد نیست، از این رو کلیشه‌های پایان و آغاز هر شب («صبح شد و شهرزاد لب از سخن فروبست») در آن نیامده است. به علاوه، این روایت از «شهر مس» تفاوت عمده‌ای با متنهای بولاق و مک‌ناتن و دیگر

دست‌نویس‌ها دارد و آن این است که به طریق شگفت‌انگیز زیر شروع می‌شود:

این حکایت «شهر مس» است. ابن ملک، از حارث بن بکر و او از ابن دارِم روایت می‌کند که امیرالمؤمنین، عبدالملک بن مروان، یک روز در مملکت خود مجلسی تشکیل داده بود ... (هذا حکایة مدینةالنحاس رواه ابن الملک عن الحارث بن بکر عن ابن دارم انّ امیرالمؤمنین عبدالملک بن مروان انّه جالس ذات الیوم مملکته ...).[۲۶]

آنچه در اینجا داریم، سلسلهٔ اِسناد یک داستانپرداز است (یعنی زنجیرهٔ مراجعی که به انتقال شفاهی یک روایت کمک کرده‌اند) و در آن سه نسل از راویان نام برده شده‌اند که روایتشان از این حکایت در متن مکتوب موجود عرضه شده است.

اما اگر عبارتبندی و سیاق کلمات در دست‌نویس ۳۱۱۸ «شهر مس» تفاوت معنی‌داری با متنهای بولاق و مک‌ناتن و دست‌نویس‌های چاپ‌نشدهٔ پاریس و تونس دارد، یک متن هست که مشابهت شگفت‌انگیزی با دست‌نویس ۳۱۱۸ نشان می‌دهد و آن روایتی از حکایت «شهر مس» است که در هزار و یک شبِ (*Tausend und Eine Nacht, Arabisch*) ماکسیمیلیان هابیشت که در قرن نوزدهم آن را به چاپ رسانیده است وجود دارد.[۲۷] برای ارزیابی همانندی تکان‌دهندهٔ این متنها لازم است اندکی درنگ کنیم تا ببینیم دربارهٔ نسخ مأخذی که هابیشت برای چاپ متن عربی شبها [ی] خود به کار برده است چه اطلاعی می‌توانیم به دست آوریم.

هابیشت اهل برسلاو بود و از ۱۷۹۷ تا ۱۸۰۹ در پاریس می‌زیست و منصب دبیری هیئت نمایندگی پروس را داشت. وی در پاریس چند سالی زبان عربی تحصیل کرد و مطالعاتش را بعد از آنکه به برسلاو برگشت ادامه داد و در ۱۸۲۴ استاد زبان عربی در دانشگاه کونیگلیشهٔ

برسلاو شد. سپس در دوره‌ای میان ۱۸۲۵ و ۱۸۳۸ در برسلاو متن عربی شبهای عربی را منتشر کرد.[۲۸]

در قرن بیستم، شهرت هابیشت به عنوان یک محقق به این علّت که در متن عربی شبها تقلب کرده بود صدمه خورد. وی ادعا کرده بود که متن ویراستهٔ او از شبها از یک «دست‌نویس تونسی» وام گرفته بوده است که از قرار معلوم او اقبال آن را داشت که چنین نسخه‌ای را به دست آرد.[۲۹] دانکن بلک مک‌دانلد ثابت کرد که چنین دست‌نویس تونسی هرگز وجود نداشته است. نتیجه اینکه هابیشت در روایت خود از شبها، بعضی حکایتها را از نسخه‌های مختلف مصریِ هزار و یک شب، و بقیه را از دست‌نویس‌هایی وام گرفته بوده است که مردی به نام ابن‌النجّار برای او تهیه کرده بود. ابن‌النجّار از اهالی تونس بود که وقتی هابیشت در پاریس می‌زیست با او در یک خانه سکونت داشت. تحقیقات مک‌دانلد نشان می‌دهد ابن‌النجّار احتمالاً از راه نسخه‌برداری برای عده‌ای از محققان اروپایی امرار معاش می‌کرده است. به هر حال، این دو همکار شدند و پس از بازگشت هابیشت به برسلاو، ابن‌النجّار ظاهراً تعدادی داستانهای عربی را که مرد تونسی به دست خود نوشته بود برای هابیشت فرستاد. مدتها بعد از مرگ هابیشت، هنگامی که مک‌دانلد کتابخانهٔ نسخه‌های خطی او را بازرسی می‌کرد، دریافت که نسخهٔ پایهٔ او برای چاپ برسلاو هفده مجلد داستان بوده است؛ مک‌دانلد چند دست‌نویس از این مجلدات را پیدا کرد و فهمید که ابن‌النجّار آنها را استنساخ کرده بوده است. در نسبت دادن علنی نسخ پایهٔ ویرایش برسلاو به یک دست‌نویس واحد تونسی برمی‌خوریم که احتمالاً هابیشت قصد داشته است از یک شوخی قدیمی فی‌مابین خود و دوست تونسی‌اش بهره گیرد و نسخه‌برداریهای او را به‌طور سربسته تحسین و ستایش کند.[۳۰]

رمز و راز زیادی دربارهٔ هویّت نسخ اصلی‌ای وجود دارد که

ابن‌النجّار در استنساخ داستانهای عربی خود به آنها متکی بوده است. مک‌دانلد نشان داده است که بعضی از حکایتهای او ظاهراً از «نسل» خانوادهٔ سوری دست‌نویس‌های شبها هستند که نمایندهٔ آنها متن قرن هشتمی هـ. / چهاردهمی م. گالان است، اما تعدادی از حکایتهایی که ابن‌النجّار در اختیار هابیشت گذاشته است به روایتهای گالانی تعلق ندارد.[۳۱] یکی از این داستانها حکایت «شهر مس» است.

پرسش تاکنون بدون پاسخ مانده این است که که نسخهٔ پایهٔ ابن‌النجّار (و به تبع آن، هابیشت) برای «مدینه‌النحاس» (شهر مس) دقیقاً چه بوده است؟ (نظر مک‌دانلد بویژه این است که مأخذ بلافصل داستان در متن هابیشت نسخه‌ای است که خود ابن‌النجّار استنساخ کرده است).[۳۲] داستان «شهر مس» در خانوادهٔ سوری هزار و یک شب وجود ندارد؛ و هابیشت نمی‌توانسته است آن را از روایتی گرفته باشد که در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است، زیرا مجلّد ششم *Tausend und Eine Nacht* هابیشت که داستان «شهر مس» در آن آمده است در سال ۱۸۳۴ انتشار یافت، یعنی پیش از آنکه ویرایشهای عربی دیگر منتشر شوند. به علاوه، روایت هابیشت از حکایت «شهر مس» از لحاظ عبارت‌بندی و سیاق کلمات در سراسر متن اختلافی بارز با نحوهٔ بیان این حکایت در متنهای بولاق و مک‌ناتن دارد؛ واقعیّتی که ما را بر آن می‌دارد که بگوییم تأثیر و تأثر متقابلی میان این چاپها در مورد این داستان وجود ندارد.

از سوی دیگر، چنان‌که قبلاً یادآور شدم، روایت هابیشت از «شهر مس» بسیار شبیه روایتی است که در دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس آمده است. درواقع جمله‌پردازی متن ۳۱۱۸ و هابیشت عیناً شبیه یکدیگر است و فقط چند اختلاف جزئی کاملاً آشکار با هم دارند که بعداً دربارهٔ آنها در این فصل سخن خواهم گفت.

به عنوان مقدمه‌ای بر این مقایسهٔ متنی، می‌خواهم توجه خواننده را

به دست‌نویسی جلب کنم که به عنوان مجلد ششم کتابخانهٔ شخصی هابیشت شماره‌گذاری شده است و حکایت «شهر مس» در آن است و ابن‌النجّار آن را استنساخ کرده و هابیشت به عنوان نسخهٔ پایهٔ خود در تهیهٔ متن چاپی از آن استفاده کرده است. مجلد ششم در بردارندهٔ شش حکایت است و به دنبال آنها بخشی از مقامات حریری مشهور آمده است.[۳۳] پنج عنوان از این حکایتها که عبارت‌اند از «شهر مس»، «هارون و سفیان الثوری»، «جبله و عمر»، «گرویدن عمر به اسلام» و «خلیفهٔ صیاد» در دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس نیز دیده می‌شوند.[۳۴] این امر اگر در کنار همانندی واژه به واژهٔ قرائتهای دست‌نویس ۳۱۱۸ و هابیشت از حکایت «شهر مس» (که در تجزیه و تحلیل ذیل به اثبات خواهد رسید) در نظر گرفته شود، خود شاهد گویایی خواهد بود: ظاهراً ابن‌النجّار تونسی توانسته بود خیلی خوب از محمولهٔ کتابهایی استفاده کند که لوکاس، عتیقه‌شناس و عتیقه‌خر فرانسوی، درست یک قرن پیش از آن از لوانت به پاریس فرستاده بود. احتمالاً ابن‌النجّار طی توقف طولانی‌اش در پاریس توانسته است به کتابخانهٔ ملّی برود و بخشهایی از دست‌نویس ۳۱۱۸ (از جمله حکایت «شهر مس») را برای کارفرما و دوست قدیمی خود در برسلاو استنساخ کند؛ دست‌کم فرضیهٔ من چنین است.

مقایسهٔ متن دست‌نویس ۳۱۱۸ و چاپ برسلاو هابیشت چند اختلاف جزئی را نشان می‌دهد. نخست اینکه، متن هابیشت گاهی تصحیحات دستوری دارد که به قصد مطابقت هرچه بیشتر جملات با هنجارهای عربی کلاسیک فصیح صورت گرفته است. به عنوان مثال، درمتن هابیشت عبارت «فَبَینَاهم سایِرُونَ» (ص ۳۲۵) به جای «فبیناهم سایرینَ» (ورق ۱۳ الف) در دست‌نویس ۳۱۱۸ آمده است؛ نیز مقایسه کنید «الارض الّتی» (ص ۳۴۹) را در هابیشت با «الارض الّذی» (ورق ۱۲ ب) در دست‌نویس ۳۱۱۸. اما این تصحیحات دستوریِ به هیچ

وجه در سراسر متن ادامه نمی‌یابد و بیشتر وقتها به نظر می‌رسد که متن چاپ برسلاو در ساختارهای دستوری نسخهٔ پایه دست نبرده است.[۳۵]

از سوی دیگر، متن هابیشت چند تغییر روشنگر هم در روایت دست‌نویس ۳۱۱۸ وارد می‌کند. مثلاً پردازندهٔ متن ۳۱۱۸ در به کار بردن «فَ» («پس») افراط می‌کند و آن را تا سرحد زائد بودن به کار می‌برد، مانند ورق ۱۲الف: «فَلمّا قَرَءَه وَعَلِمَ مضمونه فَقال» («و آن‌گاه چون آن را خواند و مضمونش را دانست پس گفت ...»). هابیشت هم همین قرائت را دارد ولی «فَ» دوّم را که زائد است حذف کرده است.

نمونهٔ دیگری از این قبیل ترمیمهای روشنگرانهٔ هابیشت را می‌توان با مقایسهٔ ورق ۱۱ب دست‌نویس ۳۱۱۸ و صفحهٔ ۳۴۴ هابیشت مشاهده کرد. در دست‌نویس ۳۱۱۸ چنین می‌خوانیم:

فَقال لَهُ رَجُل مِن اَربابِ دولَتِهِ وَ کانَ یَقولُ لَهُ طالب بن سَهْل وَ کان مُطالِبی وَ عِنْدهُ کُتُب تُظهِرِبها المَطالب وَ الکُنوز مِن تَحتَ الاَرض فَقالَ بَعضَ الحاضِرینَ نِعَم یا اَمیرَالمؤمنین.

(سپس یکی از رجال مملکت به او گفت، و به این مرد طالب بن سهل می‌گفتند، و او در یافتن محل گنجها متبحر بود[۳۶]، و کتابهایی داشت که با آنها می‌توانست گنجینه‌ها را در زیر زمین پیدا کند ــ و آن‌گاه یکی از حاضران گفت: «یا امیرالمؤمنین»).

پردازندهٔ دست‌نویس ۳۱۱۸ از قرار معلوم چنان از بندهای متعدد این قطعه سردرگم شده بوده است که ردّ طالب را به عنوان فاعل اصلی جمله گم کرده است. در نتیجه، پردازنده ضرورتاً عبارت «فقال» («پس گفت») را تکرار کرده است و سپس با آوردن عبارت «بَعض الحاضرین» («یکی از حاضران») معنای جمله را به‌کلّی پریشان کرده است. متن هابیشت با حذف عبارت غیرضروری «فقال بعض الحاضرین» و حفظ

بقیهٔ جملات پیشین معنای بند را مسترد داشته است.[۳۷]

هابیشت همچنین گاهی کلماتی بر متن اصلی خود افزوده است تا قرائت آن را تسهیل کند. به عنوان مثال، دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۳ ب) نخستین شعری را که بر کتیبه‌ای در قلعهٔ سیاه حک شده است، این‌گونه معرفی می‌کند: و «اذا هِیَ هٰذهِ الابیات» («و هان! در آنجا این ابیات بود»). هابیشت (صفحهٔ ۳۵۴) اندکی این عبارت را بسط داده و به صورت زیر بیان کرده است: «و اذا مکتوب فیه هٰذه الابیات شعر» («و هان! در آنجا این ابیات شعر نوشته شده بود.»).

بعضی از اختلافهای دو متن را می‌توان ناشی از لک‌شدگی دست‌نویس ۳۱۱۸ و ناخوانا بودن بخشهایی از متن آن دانست. به عنوان مثال، قسمتی از شعر پنجم در رشته اشعار قلعهٔ سیاه در روایت دست‌نویس ۳۱۱۸ به دلیل خیس شدن از بین رفته است؛ یک قسمت از آن (در ورق ۱۵ الف) چنین خوانده می‌شود:

فانا الوحید الفرد من اخوانی و لقد ... ا ... قَدَّمْتُهُ ... الرهین به و کُنتُ الجانی فانظر لنفسک یا فتی قبل اللقاء

(پس من تنها فرد بازمانده از میان برادرانم هستم ... من آن را تقدیم داشتم ... رهین آن بودم و کسی بودم که خطاکار دانسته شد؛ بنابراین، ای جوان، پیش از رویارویی، به خویشتن بنگر.)

این بند در هابیشت به این صورت آمده است (صفحهٔ ۳۶۲):

فانا وحید الفرد من الاخوان فانظر لنفسک یا فتی قبل اللقاء

(پس من تنها بازماندهٔ برادران هستم، بنابراین، ای جوان پیش از رویارویی به خویشتن بنگر.)

تفاوت میان دو متن را در اینجا می‌توان به تصمیم ویراستار، یعنی هابیشت یا ابن‌النجّار، در حذف بیتهای بعضاً مبهم و فقط حفظ ابیات روشن مربوط دانست.

اما صرف نظر از اختلافهای جزئی که ذکر کردیم، دست‌نویس ۳۱۱۸ و هابیشت در روایت خود از «شهر مس» عیناً کلمه به کلمه همسان هستند. این یکسانی قرائتها در نام اشخاص داستان نیز دیده می‌شود. در بیشتر دست‌نویس‌های دیگر اختلافهای قابل ملاحظه‌ای دربارهٔ نامهای بسیاری از شخصیتهای قصه وجود دارد؛ اما دست‌نویس ۳۱۱۸ و هابیشت در خواندن شیخ به نام عبدالقدوس المصمودی، خداوند قلعهٔ سیاه به نام کوش بن کنعان بن شداد بن عاد الاکبر، عفریت محبوس به نام دزمش بن الاعنش، و ملکهٔ شهر به نام تَدمُره با هم موافقت دارند.[۳۸] به علاوه، دست‌نویس ۳۱۱۸ و هابیشت در بعضی از خطاهای متنی عجیب نیز مانند یکدیگرند. در همهٔ روایتهای داستان «شهر مس»، حکایت در دربار خلیفه در شام (سوریه) آغاز می‌شود، و در بعضی از متنها صریحاً نام پایتخت خلیفه، دمشق آمده است؛ اما تنها در دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۲۲ ب) و هابیشت (صفحهٔ ۴۰۰)، و برخلاف همهٔ متون دیگر که من دیده‌ام، در پایان داستان قهرمان به بغداد برمی‌گردد (اشتباهی فاحش که البته با توجه به اینکه بغداد روزگاری درواقع مقرّ خلافت بوده و صحنهٔ بسیاری از داستانهای هزار و یک شب بغدادِ روزگار هارون‌الرشید بوده است نه دمشق، اشتباهی طبیعی است). مورد دیگرِ «خطا» [ی] مشابه در بخشی از داستان درست پیش از آنکه شیخ با نردبان از دیوار شهر مس بالا رود، وجود دارد. دست‌نویس ۳۱۱۸ و هابیشت متنهای مشابهی دارند که چنین خوانده می‌شود:

> پس از آن شیخ بر سر دیوار همی‌رفت تا به دو برج مسین رسید که درها از مفرغ اندلسی داشتند، متحیر شد. درها نه قفل بودند نه کلون داشتند. از این رو متعجب شد و به نگریستن ایستاد؛ و ناگهان در میان دست او خطی نوشته بود. چون آن را بخواند، نوشته بود: «ای کسی که

به این مکان رسیده‌ای اگر می‌خواهی این در بگشایی سوزنی را که در سینه من است دوازده بار بمال.»[۳۹]

این قطعه معنایی ندارد مگر اینکه آن را با بند مشابهی در متنهای بولاق و مک‌ناتن مقابله کنیم. در آنجا متن کاملتری می‌یابیم که به‌تفصیل بیان می‌کند چگونه شیخ که بر سر دیوار در مقابل درِ قفل‌شده متحیر مانده بود چشمش به مجسمهٔ مفرغین یک سوار می‌افتد.[۴۰] پردازندهٔ دست‌نویس ۳۱۱۸ بایستی این سطور را که می‌گوید شیخ همان ابتدا سوار را کشف می‌کند، سهواً انداخته باشد؛ و ابن‌النجّار و هابیشت هم پس از آن، قرائت دست‌نویس ۳۱۱۸ را لغت به لغت بی‌آنکه جملات حذف‌شده را ترمیم کرده باشند استنساخ کرده‌اند.

در مقایسهٔ متن هابیشت و دست‌نویس ۳۱۱۸ تنها دو تفاوت اساسی متنی باقی می‌ماند که باید آنها را توجیه کنیم. نخست اینکه متن هابیشت به شبها تقسیم شده است حال آنکه دست‌نویس ۳۱۱۸ چنین نیست. دوّم اینکه سطرهای آغازین دو متن تفاوت قابل ملاحظه‌ای با هم دارند. اگر به یاد داشته باشیم، روایت دست‌نویس ۳۱۱۸ با سلسلهٔ اِسناد قصه‌پرداز شروع می‌شد که نامهای ابن مالک، حارث بن بکر، و ابن دارِم را به عنوان روایتگران قبلی حکایت ذکر می‌کرد. اما آغاز روایت چاپ هابیشت به سادگی چنین است:

حکایت شهر مس. آورده‌اند که امیرالمؤمنین، عبدالملک بن مروان، روزی در بارگاه مملکت خود مجلسی داشت ...

(حکایة مدینه النحاس. زعموا انّ امیرالمؤمنین عبدالملک بن مروان جالس ذات یوم فی مملکته)[۴۱]

باری، این تفاوت ظاهری را می‌توان بلافاصله با نگاهی به یادداشت‌های مک‌دانلد دربارهٔ کتابخانهٔ شخصی هابیشت حل کرد.

چنان‌که قبلاً یادآور شدیم، منبع روایت هابیشت برای داستان «شهر مس» دست‌نویس استنساخ‌شدهٔ ابن‌النجّار بود. مک‌دانلد آغاز حکایت «شهر مس» را به صورتی که در دست‌نویس مرد تونسی آمده است نقل می‌کند که چنین است:

رواه ابن مالک عن الحارث بن بکر عن ابن دارم انّ امیرالمؤمنین ...[۴۲]

یعنی روایت ابن‌النجّار دقیقاً آن است که در دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس آمده است. پس همین‌که دریافتیم هابیشت سرآغاز داستان را در نسخهٔ مأخذ خود کنار گذاشته و سپس در نسخهٔ چاپ‌شدهٔ خود آن را با سرآغاز ساده‌تری که بار اطلاع رسانی کمتری دارد، یعنی «زعموا» («آورده‌اند»)، عوض کرده است، اختلاف و ناهمخوانی ناپدید می‌شود.

وقتی توصیف مک‌دانلد را از مجلّد ششم دست‌نویس‌ها (متنی که استنساخ ابن‌النجّار را از روایت «شهر مس» دربردارد) بیشتر می‌خوانیم به این مطلب می‌رسیم: «تقسیم به شبها را ندارد؛ اینها را هـ (یعنی هابیشت) با مداد در قسمتهایی که از این نسخه استفاده کرده است افزوده است.»[۴۳] به این ترتیب روشن می‌شود که منبع ابن‌النجّار نیز تقسیم به شبها را نداشته است، و این امر بر این احتمال می‌افزاید که دست‌نویسی که ابن‌النجّار از روی آن روایت «شهر مس» را استنساخ کرده است جزئی از شبهای عربی به معنای خاص نبوده است. چنین توصیفی با مجموعهٔ درهم‌ریخته‌ای از نثر و شعر که دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس را شکل داده است جور درمی‌آید. به این ترتیب، علت دو اختلاف ظاهری عمده‌ای که ذکر کردیم (یعنی سرآغاز داستان و تقسیم به شبها) معلوم می‌شود.

از قرار معلوم هابیشت بایستی داستان «شهر مس» را به شبها تقسیم کرده باشد تا بتواند آن را در الگوی قصه‌پردازی الف لیله جا بیندازد.

وی از شب ۴۸۷ تا شب ۵۰۰ را به «شهر مس» اختصاص داد و به این ترتیب، داستان را چهارده بخش کرد. با توجه به اینکه هابیشت در نسخهٔ مأخذ خود با داستان کاملاً پیوسته‌ای روبه‌رو بود، طبعاً این سؤال پیش می‌آید که چگونه وی توانست داستان «شهر مس» را به شبها تقسیم کند؟ و معیار راهنمای او در این کار، یعنی انتخاب نقاط تقسیم در داستان چه بوده است؟ برای پاسخ به این پرسش، سودمند است بندهایی از دست‌نویس ۳۱۱۸ را در آن قسمتهایی که هابیشت شبهای برشمرده را وارد متن کرده است جدول‌وار بیاوریم و آنها را با بندهای متناظر، به صورتی که در چاپ برسلاوِ هابیشت آمده‌اند، مقابله کنیم.

شب ۴۸۷

زمینه: آغاز داستان. دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۱ ب): هٰذه حکایت مدینةالنحاس (این داستان شهر مس است)

هابیشت (جلد ۶، صفحهٔ ۳۴۳): اللیله السابعه و الثمانون و الاربعمائه حکایة مدینةالنحاس (شب چهارصد و هشتاد و هفتم، داستان شهر مس)

شب ۴۸۸

زمینه: دربار خلیفه در دمشق. طالب نقل خود را دربارهٔ کَرکَر و جنهای محبوس در خمره‌ها که هنگام رهایی فریاد می‌زنند و طلب بخشایش می‌کنند، تمام می‌کند.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۲ الف): فهو یقول الامان الامان یا نبی‌الله لا اعودُ الی مثل[ها قال] (متن در این قسمت بر اثر لک شدن مبهم است) الرّاوی فتعجبَّ عبدالملک بن مروان غایت العجب.

(سپس می‌گفت: «امان امان ای پیامبر خدا، دیگر به مثل آن

بازنمی‌گردم.» راوی گفت: آن‌گاه عبدالملک بن مروان بسیار تعجب کرد.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۴۶): فهو یقول الامان الامان یا نبی‌الله الی مثلها. اللیله الثامنه الثمانونَ و الاربعمائه. فتعجب عبدالملک بن مروان غایت العجب.

(آن‌گاه او می‌گفت: «امان امان ای پیامبر خدا! چیزی شبیه این.» [کذا] شب چهارصد و هشتاد و هشتم. پس عبدالملک بن مروان بسیار تعجب کرد.)

شب ۴۸۹

زمینه: مصر. شیخ عبدالقدوس نخستین سخنان نصیحت‌آمیز و مشورتی خود را با امیرموسی تمام می‌کند.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۲ ب): هل یُصبحْ بالمنیه او یَمسی بهَنا قال فعند ذلک اَحضَرَ الامیر موسی وَلَدَهُ هارون

(گفت: «آیا صبح با مرگ فرامی‌رسد یا به نیکبختی تمام می‌شود؟» و در اینجا امیرموسی پسرش هارون را احضار کرد.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۵۰): هل یُصبح بالمنیه او یُمسی بهَنا اللیله التاسعه و الثمانون و الاربعمائه فعند ذلک احضر الامیر موسی وَلَدهُ هارون.

(«آیا صبح با مرگ فرامی‌رسد یا به نیکبختی پایان می‌یابد؟» شب چهارصد و هشتاد و نهم. و در اینجا امیرموسی پسرش هارون را احضار کرد.)

شب ۴۹۰

زمینه: قلعهٔ سیاه هم‌اکنون دیده شده است. موسی با شیخ سخن می‌گوید.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۳ ب): فقال له الامیر موسی اراک تسبّح الله تعالی و تقدّسه و انت مستبشر فقال ایهاالامیر ابشر

(پس امیرموسی به او گفت: «می‌بینم که سپاس خدای تعالی را به جای می‌آوری و خوشحال هستی.» و او گفت: «ای امیر شاد باش!»)

هابیشت (صفحهٔ ۳۵۳): فقال له الامیر موسی اراک تسبّحُ الله تعالی و تقدسه وَ انت مستبشر. اللیله اتسعون و الاربعمائه. فقال ایهاالامیر اِبْشر

(پس امیرموسی به او گفت: «می‌بینم که سپاس خدای تعالی را به جای می‌آوری و خوشحال هستی.» شب چهارصد و نودم. و او گفت: «ای امیر شاد باش!»)

شب ۴۹۱

زمینه: خاتمهٔ شعر دومی که در قلعهٔ سیاه بر کتیبه‌ای نوشته شده بود.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۳ ب): و فی الثرا بعد اکلهم اُکلوا قال صاحب الحدیث فبکا الامیر موسی

(و در زمین، پس از آنکه می‌خوردند خورده شدند. خداوندِ داستان چنین گفت: و امیرموسی بگریست)

هابیشت (صفحهٔ ۳۵۵): و فی الثرا بعد اکلهم اُکلوا. اللیله الحادیه و التسعونَ و الاربعمائه. فبکا الامیر موسی

(و در زمین پس از آنکه می‌خوردند خورده شدند. شب چهارصد و نود و یکم. پس امیرموسی بگریست.)

شب ۴۹۲

زمینه: پایان شعر پنجمی که در قلعهٔ سیاه نوشته شده بود.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۵ الف): وَ احذرک.. (متن بر اثر لک شدن در تمام این بند مخدوش است) ... حوادث الزمان [کذا] ... حب الحـ... فَوَ ... علی قلب الامیر موسی من اجل ذلک امر عظیم و کره الحیاه

(و زنهار ... از حوادث زمانه ... [خداوند داستان گفت:] پس، به سبب آن آشوبی بر قلب امیرموسی مستولی شد و او احساس کرد از زندگی بیزار است.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۶۲): و احذر کفیتَ حوادث الازمان. اللیله الثانیه و التسعون و الاربعمائه. فَوَرده علی قلب الامیر موسی من اجل ذلک امر عظیم و کره الحیاه

(و زنهار از حوادث زمانه ــ تو بیش از حد کامیاب بوده‌ای ــ شب چهارصد و نود و دوّم. پس، به سبب آن آشوبی بر قلب امیرموسی مستولی شد و او احساس کرد از زندگی بیزار است.)

شب ۴۹۳

زمینه: عفریت دزمش بن الاعنش شعری را می‌خواند که در آن پادشاهِ خود را به جنگ با سلیمان ترغیب می‌کند.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۶ الف): و انّنی للروح منه خاطف بلبیض والسَمَر مع الخواطف قال صاحب الحدیث فلّما سَمِعَ الملک شعری قوِیَ قلبهُ علی حرب سلیمان

(«و براستی من جان او را با سپاهیان سفید و سیاه، و با ولع خواهم گرفت.» خداوند قصه گفت: پس چون ملک شعر مرا شنید دلش برای جنگ با سلیمان قوی شد.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۶۷ـ۳۶۸): و انّنی للروح منه خاطف بالبیض و السمر مع الخواطف اللیله الثامنه* التسعون والاربعمائه. فلمّا سمع الملک شعری قوی قلبه علی حرب سلیمان.

(«و براستی من جان او را با سپاهیان سفید و سیاه با ولع خواهم گرفت.» شب چهارصد و نود و هشتم [کذا: چاپ هابیشت در اینجا در شمارش شبها اشتباه کرده است]. چون ملک شعر مرا شنید دلش برای جنگ با سلیمان قوی شد.)

---

* متن در اینجا غلط است؛ به جای الثامنه باید الثالثه باشد، زیرا سخن از شب ۴۹۳ است نه ۴۹۸. ظاهراً این اشتباه از هابیشت است و نویسندهٔ این کتاب نیز متذکر آن شده است. ــ م.

شب ۴۹۴

زمینه: دزمش، عفریت زندانی، نقل داستان خود را برای مسافران به پایان می‌رساند.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۷ الف): و انا علی هذه‌الحال کما ترانی معذّب فیه قال الراوی فتعجب القوم منه

(«من به این حالِ معذب هستم که می‌بینید.» روای گفت: و مردان از شنیدن آن متعجب شدند.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۷۳): و انا علی هٰذاالحال معذّب فیه کما ترانی. اللیله الاربع و التسعون و الاربعمائه. فتعجب القوم منه

(«و من در این حالِ معذّب هستم که می‌بینید.» شب چهارصد و نود و چهارم. و مردان از شنیدن این متعجب شدند.)

شب ۴۹۵

زمینه: یکی از سپاهیان موسی که برای بررسی دیوارهای بیرونی شهر مس رفته بوده است پس از پایان بررسی برمی‌گردد.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۷ ب): و هو ذاهل العقل مُندهش مما رَأی قال له الامیر موسی ما الّذی رأیتَ

(و او از آنچه دیده بود عقل از سرش پریده و متحیر بود. امیرموسی به او گفت: «چه دیدی؟»)

هابیشت (صفحهٔ ۳۷۶): و هو ذاهل العقل مندهش مما رأی. اللیلة الخامسه والتسعون و الاربعمائه. قال له الامیر موسی ما الّذی رأیتَ

(و او از آنچه دیده عقل از سرش پریده و متحیر بود. شب چهارصد و نود و پنجم. امیرموسی به او گفت: «چه دیدی؟»)

شب ۴۹۶

زمینه: خاتمهٔ نخستین شعری که روی لوحی بر تپه‌ای مشرف به شهر مس نوشته شده بود.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۸ الف): لم ینجُ منه لامال و لانُصِروا قال صاحب الحدیث فتأوّه الامیر موسی و جرت دُموعُهُ

(«نه مال و ثروتش نجات یافت و نه خودشان رهایی یافتند.» صاحب قصه گفت: پس امیرموسی آهی کشید و اشکهایش روان شد.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۷۸): لم ینجُ منه لامال و لانصروا اللیلة السادسه التِسعونَ والاربعمائه فَتأوّه الامیر موسی و جرت دموعه

(«نه مال و ثروتش نجات یافت و نه خودشان رهایی یافتند. شب چهارصد و نود و ششم. پس امیرموسی آهی کشید و اشکهایش روان شد.»)

شب ۴۹۷

زمینه: پایان شعر سوّم از همان موضع.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۸ ب): لَم ینجهُم ما شیّدوا و عمروا قال صاحب الحدیث فاستحسنَهُ الامیر و کتَبهُ

(«آنچه ساختند و عمارت کردند آنها را نجات نداد.» خداوند داستان گفت: پس امیرموسی آن را بپسندید و بنوشت.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۸۰): لم‌ینجهُم ما شیَّدوا و عُمَروا اللیلة السابعه واتسعون و الاربعمائه فَاستحسنه الامیرموسی و کتبه

(«آنچه ساختند و عمارت کردند آنها را نجات نداد. شب چهارصد و نود و هفتم. پس امیرموسی آن بپسندید و بنوشت.»)

شب ۴۹۸

زمینه: خاتمهٔ شعر پنجم از همان موضع.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۹ الف): فصبحوا بعد صاف العیش قدنکُبوا قال صاحب الحدیث فتعجَّبَ الامیرموسی من ذلک و کتَبَهُ

(«آن‌گاه پس از یک زندگی آرام به نکبت گرفتار آمدند.» خداوندِ

داستان گفت: آن‌گاه امیرموسی متعجب شد و آن را بنوشت.)

هابیشت (صفحهٔ ۳۸۲): فاصبحوا بعد صاف العیش قدنکُبوا اللیله الثامنه و التسعونَ و الاربعمائه فتعجّب الامیر موسی من ذلک و کَتَبهُ

(و پس از یک زندگی آرام به نکبت گرفتار آمدند. شب چهارصد و نود و هشتم. پس امیرموسی از این امر تعجب کرد و آن را بنوشت.)

شب ۴۹۹

زمینه: چند مرد هنگامی که می‌کوشند با نردبان از دیوار شهر مس بالا بروند کشته می‌شوند.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۱۹ ب): حتّی هلک مِنْهُم جماعه من اصحاب الامیر موسی فقال الشیخ ایهاالامیر مالی هذا الامر الاّ أنا

(تا اینکه گروهی از یاران امیرموسی هلاک شدند. آن‌گاه شیخ گفت: «ای امیر من تنها کسی هستم که باید این کار را انجام دهم.»)

هابیشت (صفحهٔ ۳۸۶): حتّی هلک جماعه من اصحاب الامیر موسی اللیلة التاسعه التسعون و الاربعمائه. فقال الشیخ ایهاالامیر مالی هذا الامر الاّ أنا

(تا اینکه گروهی از یاران امیرموسی هلاک شدند. شب چهارصد و نود و نهم. آن‌گاه شیخ گفت: «ای امیر من تنها کسی هستم که باید این کار را انجام دهم.»)

شب ۵۰۰

زمینه: خاتمهٔ شعری که بر دروازهٔ قصر نوشته شده است.

دست‌نویس ۳۱۱۸ (ورق ۲۰ ب): و اسکنوا حضراً یابیس مانزلوا قال صاحب الحدیث فبکا الامیرموسی بکاء شدیداً حتّی غشییَ علیه فَلَما افاق من غشوتِهِ کتبهُ و دَخَلَ القصر

(«و در گودالی خشک ساکن شدند جایی که هرگز قبلاً سکنی

نگزیده بودند.» خداوند داستان گفت: «پس امیرموسی سخت بگریست چنان‌که از خود برفت و چون از آن حال باز آمد، آن [شعر]را بنوشت و به قصر داخل شد.»)

هابیشت (صفحهٔ ۳۹۱): و اُسکنوا حفراً یابیس مانزلوا قال فبکا الامیرموسی بکاء شدیداً حتی غُشیَ علیه اللیلة الخمسُمائه فلما افاق من غشوته کتب الشعر و دخل القصر

(«و در گودالی خشک ساکن شدند که هرگز قبلاً سکنی نگزیده بودند.» او گفت: آن‌گاه امیرموسی سخت بگریست تا اینکه از خود برفت. شب پانصدم. آن‌گاه چون از آن بازآمد آن شعر بنوشت و به قصر داخل شد.)

هابیشت آغاز روایت خود را شب ۴۸۷ قرار می‌دهد و در ادامهٔ کار، (چنان‌که قبلاً گفتیم) اِسناد داستانپرداز را که در دست‌نویس ۳۱۱۸ و نسخهٔ خطی ابن‌النجّار آمده بود حذف می‌کند. از تقسیم سیزده‌گانهٔ دیگر که هابیشت به صورت شبهای جداگانه وارد داستان خود می‌کند، نُه تا در محلّ عبارت «قال صاحب الحدیث» («خداوند داستان گفت») یا «قال الراوی» («راوی داستان گفت») یا فقط «قال» («گفت») آمده است.[۴۴] در نسخهٔ ۳۱۱۸ قالَ [ها] چند نقش دارند. ممکن است نشانگر پایان داستان در داستانی باشند که یکی از شخصیتهای حکایت در داخل داستان اصلی می‌گوید، مانند وقتی که طالب توصیف کَرکَر را به پایان می‌رساند (شب ۴۸۸ در فهرستی که پیشتر آوردیم)، و داستان عفریت از جنگ با حضرت سلیمان (شب ۴۹۴)؛ همچنین ممکن است بر تغییر متن از شعر به نثر دلالت کنند (معمولاً پایان هر شعری به این طریق نشان داده می‌شود؛ بنگرید به شبهای ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۶، ۴۹۷ و ۴۹۸ در فهرست ذکرشده)؛ یا اینکه بر تغییرِ سخن به عمل دلالت کنند (مانند شب ۴۸۹ و ۴۹۳). در هر نُه مورد که عبارت «قالَ» در دست‌نویس

۳۱۱۸ آمده است، پس از آن حرف عطف «فَ» («پس، آن‌گاه») ذکر شده است، به این ترتیب یک الگوی لفظی به صورت زیر داریم:

داستان در داستان / شعر / گفتار ← قالَ (... الراوی؛ ... صاحب الحدیث) + فَ ← از سرگیری کنش روایت.

همچنین، اغلب عملی که بلافاصله بعد از «قالَ ... فَ» می‌آید الگویی قراردادی دارد: خلیفه وقتی داستان طالب را می‌شنود تعجب می‌کند؛ مسافران از حکایت عفریت متعجب می‌شوند؛ موسی تعجب می‌کند، می‌گرید و هر شعری را که بر در و دیوار و الواح نوشته شده است می‌نویسد.

به این ترتیب، بیراه نیست اگر بگوییم عبارتی مانند «قال الراوی» بخشی از یک نظام کلیشه‌ای را تشکیل می‌دهد که پایان یک شعر یا گفتار و از سرگیری صدایِ راوی را به عنوان شخص خاصی که روایتگر داستان است مشخص می‌کند. اگر چنین باشد، پس عبارتهای شفاهی چون «قالَ الراوی» می‌بایست به این منظور وارد متونی مانند دست‌نویس ۳۱۱۸ شده باشد که می‌خواهد تغییر صدای داستان و نقطهٔ انتقال حکایت را به روایتگر حرفه‌ای نشان دهد که قصه را اجرا می‌کند و به دست‌نویس مراجعه می‌کند.[۴۵]

هابیشت در سراسر داستان «شهر مس» در نُه نقطه ظاهراً این کلیشه‌های شفاهی را حذف کرده و به جای آنها شبهای شماره‌گذاری‌شدهٔ خود را آورده است. به این ترتیب، تقسیمهای شب به شب او همان نقشی را در متن دارد که نظامِ «قالَ» در دست‌نویس ۳۱۱۸ ایفا می‌کرد، یعنی شمارش شبها نقطهٔ انتقال در پیرنگ داستان را نشان می‌دهد.

صرف نظر از این نُه مورد، چهار نقطهٔ دیگر نیز در متن وجود دارد که هابیشت شبهای شماره‌گذاری‌شدهٔ خود را در آنجا وارد کرده است. اما در سه مورد از آنها ــ شبهای ۴۹۰، ۴۹۵ و ۴۹۹ ــ وی این «شب شمار»ها

را اضافه کرده است بی‌آنکه کلیشه‌های شفاهی مانند «قال الراوی» را حذف کند. در این سه مورد شمارهٔ شبها درست پیش از سخنانی آورده شده است که با «او گفت»، «سپس او گفت» آغاز می‌شوند (مثلاً ۴۹۰: «فقال ایهاالامیر»؛ ۴۹۵: «قال له الامیر»؛ ۴۹۹: «فقال الشیخ»). اما دربارهٔ نُه عبارت دیگر، شاید هابیشت این سطور را به این دلیل برگزیده بود که به عنوان نقاط تقسیم تا اندازه‌ای انتقالهای کوچکی در متن به وجود آورده‌اند. مهمتر آنکه نوعی تشابه در عبارت، میان جمله‌های اِخباری مانند «قال له الامیر» و کلیشه‌هایی چون «قال صاحب الحدیث» وجود دارد. اما توجه کنید که در شبهای ۴۹۰، ۴۹۵ و ۴۹۹، هابیشت نخواسته است که عبارتهای «قالَ[دار]» را از دست‌نویس مأخذ حذف کند، زیرا چنین حذفهایی هویّت گوینده را در گفتگوهای بعدی مبهم می‌کرده است. اما هابیشت با حذف عبارتهای کلیشه‌ای مانند «قال الراوی» از نُه عبارتی که قبلاً دربارهٔ آنها بحث کردیم، شاید به آن اندازه که نشانه‌های قدیمی راویان شفاهی گذشته را از میان برده به روشنی متن به مثابه یک اثر نوشتاری لطمه وارد نکرده است.

آخرین شب شماره‌گذاری‌شده که باید به آن بپردازیم شب پانصدم است که خود مقوله‌ای جداگانه است. این شب[۴۶]، اگر دقیق سخن بگوییم، جایگزین هیچ‌یک از عبارتهای شفاهی در دست‌نویس مأخذ نیست، و بلافاصله پیش از یک مکالمه یا پاسخی که با «قالَ» شروع می‌شود نیز نیامده است. بافت شب پانصدم («آن‌گاه چون از آن حال بازآمد آن شعر را بنوشت») وقتی با شبهای دیگری مقایسه شود که از آنها یاد کردیم، غیرعادی است. اما این تقسیم شب چنان به بافت نوعی و متداول خود نزدیک است ــ یعنی بلافاصله بعد از پایان یافتن یک شعر عبارت «قال صاحب الحدیث» گذاشته شده است ــ که نمی‌دانم آیا هابیشت واقعاً قصد داشته است «شب پانصدم» را بلافاصله بعد از شعر بیاورد یا نه. دست‌کم این امکان وجود دارد که ناشران متن برسلاو

هنگام مطالعهٔ یادداشتهای هابیشت، که با مداد در حواشی نسخهٔ اصلی خود نوشته بوده، جای مورد نظر او برای این عبارتها را درست نفهمیده‌اند.[۴۷]

اکنون چون اختلافهای متنی را توضیح داده‌ایم، می‌توانیم روایتهای «شهر مس» را در دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس و متن ویراستهٔ هابیشت عملاً همانند و عضو یک خانواده از دست‌نویس‌ها تلقی کنیم. یکی از فواید تشخیص دست‌نویس ۳۱۱۸ به عنوان منبع محتمل ابن‌النجّار ــ و به این ترتیب به عنوان منبع نهایی حکایت «شهر مس» به صورتی که در چاپ برسلاوِ هابیشت آمده است ــ این است که می‌توانیم فرآیندی را دریابیم که تدوین‌کنندگان بعدیِ شبهای عربی در جرح و تعدیل یک داستان برای آوردن آن در زمرهٔ الف لیله طی می‌کرده‌اند.

۴ـ۱ـ۵. دست‌نویس‌های ۳۶۵۱ و ۳۶۶۸ پاریس

در این بحث این دو دست‌نویس را با هم بررسی می‌کنم زیرا نزد محققان شناخته‌شده‌تر از دیگر متنهای ویرایش‌نشده‌اند. هر دو نسخهٔ ۳۶۵۱ و ۳۶۶۸ از جمله نسخه‌هایی بوده‌اند که گودفروئا ـ دمومبین در ترجمهٔ فرانسوی داستان «شهر مس» از آنها استفاده کرده است (از سوی دیگر، دست‌نویس‌های ۳۱۱۸ و ۵۷۲۵ پاریس در فهرست گودفروئا ـ دمومبین از دست‌نویس‌های کتابخانهٔ ملی پاریس که داستان ما را دربردارند نیامده‌اند؛ همچنین به نظر می‌رسد که وی از وجود دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس آگاه نبوده است).[۴۸]

دست‌نویس ۳۶۵۱ یک نسخهٔ قرن هجدهمی م. (دوازدهمی هـ.) مصری‌الاصل و شامل تعدادی داستانهای متفرق است.[۴۹] بعضی از عناوین داستانها مانند «صیاد و عفریت» و «انس الوجود» در مجموعه‌های بزرگتر هزار و یک شب به معنای خاص نیز دیده می‌شوند. حکایت «شهر مس» در ورق ۴۰ الف ـ ۵۵ ب آمده است؛

داستان به شبها تقسیم نشده است و به صراحت روایتگری مانند شهرزاد نیز ندارد. اما کاتب به اَشکال مختلف از عبارتهای کلیشه‌ای استفاده می‌کند و در سراسر داستان عبارت «قال الراوی» در پایان اشعار و در نقاط انتقال در متن منثور روایت به کار می‌رود؛ این عبارتها با قلم درشت پهن نوشته شده، و در هر صفحه‌ای که آمده‌اند کاملاً نمایان‌اند. برجسته کردن حروف احتمالاً یک نشانهٔ دیداری برای راوی و گویندهٔ داستان بوده است که ضرباهنگ را تغییر بدهند.[۵۰]

آغاز روایت «شهر مس» در دست‌نویس ۳۶۵۱ چنین است:

حُکیَ والله اعلم بغیبه و احکم و اکرم و الطف و ارحم فیما مضی و تقدم و سلف من احادیث الامم. قال یُحکا عن الخلیفه بامر الله ابن عم رسول الله صلی الله علیه و سلّم عبدالملک بن مروان انّهُ قائد فی یوم من بعض الایّام و حوله نُدَمائهُ و ارباب دولته العبّاسیه.

(حکایت می‌کنند ــ و خداوند به غیب آن آگاهتر و به آنچه از اخبار اقوام به ما رسیده است داناتر، کریمتر و مهربانتر و رحیمتر است ــ گفت: حکایت کرده‌اند از خلیفهٔ به فرمان خدا، پسرعمّ رسول خدا که صلوات و درود خداوند بر او باد، عبدالملک بن مروان، که یک روز در میان ندیمان و بزرگان دولت عباسی خود نشسته بود.)

با آنکه دست‌نویس ۳۶۵۱ در کلیات پیرنگ خود با متنهای بولاق و مک‌ناتن و دست‌نویس‌های ۳۱۱۸ و هابیشت مطابقت دارد، عبارتبندی آن به‌کلی متمایز است، و این تمایز در سرآغاز داستانی که در بالا آمد منعکس است. روایت با جملهٔ صناعی آشنای «حُکیَ والله اعلم» شروع می‌شود که در بسیاری از حکایتها می‌بینیم، اما بعد برخلاف روایتهای دیگرِ «شهر مس»، خلیفه را کسی که «به فرمان خدا حکم می‌راند» توصیف می‌کند. همچنین اینکه تلاش دارد او را به خاندان و سلالهٔ

پیامبر وصل کند، و اشارهٔ نادرستی که به «دولت عباسی» او دارد جالب توجه است.[۵۱]

در پرونده‌های کتابخانهٔ ملّی پاریس دست‌نویس ۳۶۶۸ بخشی از «گنجینهٔ اسلین» به شمار آمده است، و آن یکی از هزار و پانصد دست‌نویس و نسخهٔ خطی است که میان سالهای ۱۸۰۶ و ۱۸۲۲، اسلین دو شرویل، عضو کنسولگری فرانسه در قاهره، خریداری کرده است. بسیاری از نسخه‌های شبهای عربی و مجموعه داستانهای وابسته به آن در اصل متعلق به اوست؛ درواقع، بعضی از این متنها را ظاهراً خود اسلین هنگام زندگی در مصر استنساخ کرده است. دُهرن در زندگینامهٔ کوتاهی که دبارهٔ اسلین نوشته اشاره کرده است که وی شروع به «بررسی تألیف و تنظیم هزار و یک شب (*Thousand and One Nights*)» کرد (بررسی‌ای که ظاهراً هرگز انتشار نیافت).[۵۲] پرونده‌های کتابخانه ملّی همچنین نشان می‌دهد که دست‌نویس ۳۶۶۸ یک متن مصری و تاریخ کتابت آن نیز رجب ۱۱۴۶ (دسامبر ۱۷۳۳ میلادی) است؛ کاتب نام و هویت خود را در ورق ۱۰۷ الف نوشته است: طاها بن عبدالعباس الحریتی الشافعی. دست‌نویس شامل پنج شش حکایت و گزینه‌ای از اشعار است. ورق ۳ ب گرافیک کنجکاوی‌برانگیزی دارد که شاید مربوط به داستان «شهر مس» است و آن ترسیمی ساده با مرکب سبز و سیاه از یک قصر دارای گنبد و رواق است.[۵۳]

حکایت «شهر مس» در ورق ۵۳الف ـ ۱۰۷الف آمده است. داستان به شبها تقسیم نشده است، اما جملهٔ «قال الراوی» (که با مرکب قرمز نوشته شده است تا از متنی که با مرکب سیاه تحریر شده متمایز باشد) در سراسر متن آمده است، و این، مانند دست‌نویس‌های دیگر که قبلاً از آنها صحبت کردیم، برای نشان دادن تغییر در آهنگ روایت است. داستان چنین آغاز می‌شود:

هٰذه قصة فتوح مدینةالنحاس جری من الحدیث المُطرب الغریب علی التمام و الکمال

(این داستان فتح شهر مس است و آنچه به عنوان داستانی سرگرم‌کننده و عجیب رخ داده است، به صورت کامل و تمام.)

عبارت «فتح شهر مس» غریب و، در مقایسه با روایات دست‌نویس‌های دیگر از این متن، نامأنوس است. اما ظاهراً کاتب قصد داشته است آن را عنوان این داستان قرار دهد، زیرا درست در پایان داستان در ورق ۱۰۷ الف می‌آورد:

و هذا ما انتها الینا من قصة فتوح مدینةالنحاس و ماجری فیها من العجائب و الاحوال.

(و این است آنچه دربارهٔ داستان فتح شهر مس، و عجایب و چیزهای وحشتناکِ رخ‌داده در آن، به ما رسیده است.)

اکنون به آغاز داستان برگردیم: بلافاصله بعد از آوردن جملهٔ دعایی «بسم‌الله» حکایت چنین شروع می‌شود (در ورق ۵۳ ب):

حدیث مدینة النحاس و ماجری فیها من الحدیث العجیب و من العجایب و هو ابن سعد البغدادی قال کُنتُ ذات یوم فی مجلس عبدالملک بن مروان فی زمن الخلافه بدمشق و بین یدیه حلقه من الشعرا و العلما و الفقها.

(داستان شهر مس و آنچه از عجایب و شگفتی که در آنجا رخ داد: ابن‌سعد بغدادی گفت: «روزی من در دربار عبدالملک بن مروان، هنگام خلافت در دمشق، بودم. حلقه‌ای از شاعران، عالمان و فقیهان در حضور او بودند.»)

صحنهٔ آغاز داستان مانند همهٔ روایات دیگر دربار عبدالملک بن مروان در دمشق است. امّا سیاق کلمات در همه جا متمایز است، و نام

راوی، یعنی ابن سعد بغدادی، نیز بی‌نظیر است (توجه کنید که این نام متفاوت با نامهایی است که در سلسلهٔ اِسنادِ قصه‌پرداز در دست‌نویس ۳۱۱۸ و متن ابن‌النجّار آمده بود). این آغاز، همراه با عنوان نامتعارفِ «فتح شهر مس»، به گمان می‌آورد که دست‌نویس ۳۶۶۸ با همهٔ روایات دیگری که در این فصل دربارهٔ آنها بحث می‌کنیم، تفاوت بارزی خواهد داشت. و اتفاقاً همین طور است. به عنوان نمونه، نام ملکه (در ورق ۱۰۰ الف) به صورت مکیه اِبنت عملاق بن کنعان بن عاد بن شداد بن عاد الاکبر آمده است؛ در رویدادهایی که در قصر رخ می‌دهد و در اوج داستان در تختگاه ملکه (اوراق ۹۶ الف ـ ۱۰۳ الف) به اشخاصی بر می‌خوریم که در دست‌نویس‌های دیگر دیده نمی‌شوند؛ و اشاره‌های جالبی (در اوراق ۵۳ ب ـ ۵۴ الف) به اسکندر کبیر و یکی از یاران او که نقش راهنمای روحانی او را دارد شده است. من دربارهٔ این نکات به‌تفصیل بحث خواهم کرد.

۴ـ۱ـ۶. دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس

این متن به عنوان غنیمت جنگی به پاریس آورده شد. دست‌نویس ۵۷۲۵ بخشی از کتابخانهٔ احمدو شکو، فرزند یک حکمران مسلمان معروف به حاج عمر، بود که در نیمهٔ قرن نوزدهم امپراتوری‌اش را به مرکزیت شهر سگو (واقع بر ساحل رود نیجر در جایی که امروز مالی خوانده می‌شود) تأسیس کرد. عمر بخش بزرگی از سودان غربی را فتح کرد و علیه اقوام بامبارا و دولت رقیب ماسینا در شمال شرقی جهاد کرد. احمدو همین‌که جانشین پدر شد تمام نفوذ خود را به کار گرفت که علمای سگو و بازرگانان را از تمام منطقه‌های غربی و شمالی آفریقا به دربار خود جلب کند (آمدن چنین مسافرانی ممکن است رسیدن متن «شهر مس» را به دربار سگو تبیین کند).

اوایل دههٔ ۱۸۷۰ احمدو، مانند پدرش، نقشهٔ جاه‌طلبانه‌ای

برای استیلای مسلمانان بر آن منطقه در سر می‌پرورانید و عنوان سنتی خلیفه یعنی امیرالمؤمنین را بر خود نهاد.[۵۴]

فرانسویان نیز به نوبهٔ خود مدتها بود به گرفتن سودان غربی چشم طمع دوخته بودند؛ آنها نفوذ خود را آهسته آهسته از بندرگاههای داکار و سن لویی سنگال شروع کردند، و بتدریج در امتداد رود نیجر پیش رفتند. در ۱۸۹۰ سرهنگ لویی ارشینار یک قشون مسلح را رهبری کرد و آنها سگو را فتح کردند، و سپس با یک شبیخون قلعهٔ کوئه‌سابودوگو را گرفتند. پس از آن فرانسویان سگو را پایگاه لشکرکشی‌های دیگر در امتداد شمال غربی رود نیجر قرار دادند و موفق شدند تیمبوکتو را فتح کنند. از جمله غنائمی که ارشینار در سگو و دژ آن به چنگ آورد کتابخانهٔ شخصی سلطان بود. ارشینار این کتابها را در چهار صندوق به پاریس فرستاد، و در آنجا دست‌نویس‌ها پس از آنکه مدت کوتاهی در انبار ادارهٔ مستعمرات فرانسه خاک خورد، سرانجام در ۱۸۹۲ به کتابخانه ملی سپرده شد.[۵۵]

نورالدّین غالی در فهرست کتابخانهٔ سلطان عمر در سگو* توصیفی از دست‌نویس ۵۷۲۵ آورده است. مطالب این نسخه متنوع و شامل نوشته‌های مختلفی است که از قرار معلوم زمانی در یک مجلد با هم صحافی شده‌اند. از جمله آثاری که در این مجلّد آمده است رساله‌هایی است دربارهٔ صرف و نحو، فقه و جهاد؛ و مجموعه‌های شعر، از جمله قصیدهٔ معروف «بُرده» (Burdah) که بوصیری در قرن سیزدهم م. (هفتم هـ.) در مدح حضرت محمّد (ص) سروده است؛ و نیز نامه‌ای که خطاب به امیرالمؤمنین نوشته شده است و غالی آن را به عنوان «روایتی از اقدامات نظامی و ستایشی از دریافت‌کنندهٔ نامه» توصیف می‌کند. غالی محلّ صدور این نامه را خودِ سگو می‌داند؛ پس می‌توان حدس زد که

---

* Inventaire de La Bibliothèque ʻUmarienne de Ségou

دریافت‌کنندهٔ آن سلطان احمدو بوده است. اولین متن این دست‌نویس مجموعه‌ای از حکایتها و شعر توصیف شده است و تاریخ کتابت آن ۱۲۶۳ هـ. (۱۸۴۷ م.) است.[۵۶]

در بررسی دقیق دست‌نویس متوجه شدم که متنهای مختلف با خطهای متفاوت نوشته شده است، و اندازهٔ اوراق کاغذی اغلب از رساله‌ای به رسالهٔ دیگر فرق می‌کند. این امر این تصور را تأیید می‌کند که این آثار هریک در زمان متفاوتی استنساخ شده‌اند. حکایت «شهر مس» در ورقهای ۲۰۹ الف ـ ۲۱۴ ب آمده است. به نظر می‌رسد دست‌کم چهار کاتب در نوشتن این داستان دست داشته‌اند: کاتب اوّل ورقهای ۲۰۹الف ـ ۲۱۴ب (و همه جا بین ۲۲ تا ۲۹ سطر در هر ورق این بخش) را نوشته است؛ کاتب دوّم ورقهای ۲۱۵ الف ـ ۲۱۶ ب (۲۰ تا ۲۲ سطر در هر صفحه)؛ کاتب سوّم ورقهای ۲۱۷ الف ـ ۲۱۸ ب (دقیقاً ۲۸ سطر در هر صفحه)؛ و کاتب چهارم (با خطی شتابزده) اوراق ۲۱۹الف ـ ب (۲۸ سطر در ورق ۲۱۹ الف و ۱۱ سطر در ورق ۲۱۹ ب) را نوشته است زیرا پس از خاتمهٔ داستان بخشی از صفحه سفید مانده است، و سپس ۱۳ سطر به آغاز اثر دیگر تخصیص داده شده است. ورقهای ۲۱۵ـ۲۱۸ درست دو اینچ بلندتر از صفحاتِ ماقبل داستان است؛ ورق ۲۱۹ به نوبهٔ خود شاید یک هشتم یک اینچ کوتاهتر از ورقهای ۲۱۵ـ۲۱۸ است. این تفاوت در طول کاغذ، همراه با تمایز بارز در خطوط و تعداد سطور هر صفحه، نشان می‌دهد که خود داستان «شهر مس» با فاصله استنساخ می‌شده و احتمالاً نوشتن آن مدتی طولانی ادامه داشته است.

داستان در آغاز خود عنصری بسیار غیرعادی دارد (در ورق ۲۰۹ الف) که شاید جا دارد به‌تفصیل نقل شود:

بسم الله الرحمن الرحیم و صلی الله علی سیّدنا محمّد و آله و صحابه و سلّم هذا حدیث مدینه النحاس و فیها من العجایب و الغرایب و ذکر القماقم السلیمانیه و نذکر الله اکبر ذکر اَنّ امیرالمؤمنین عبدالملک بن مروان

جالس ذات یوم مع قیّاده و وزرائه و ارباب دولته فی مجلس یُقال له ذات الاکام و کان لهذا المجلس من الطیقان عدد ایّام السنه و کانت الشمس اذا اطلعَت علی احاد تلک الطیقان لا تطلع علیه الی العام الثانی فقعدوا یتَحدّثونَ

(به نام خداوند بخشندهٔ مهربان و درود و سلام خدا بر آقای ما محمّد و خاندان و یاران او باد. این داستان شهر مس است و در آن از عجایب و غرایب و ذکر خمهای سلیمانی آمده است. ما خدای را به بزرگی یاد می‌کنیم. آورده‌اند که امیرالمؤمنین عبدالملک روزی با سران لشکر، وزیران و بزرگان قلمرو خود در تالاری مجمعی تشکیل داده بود، و این تالار «سرتپه» خوانده می‌شد و به تعداد روزهای سال پنجره داشت و خورشید هر روز از میان یکی از این پنجره‌ها طلوع می‌کرد و دیگر تا سال بعد از میان آن پنجره طالع نمی‌شد. اکنون اینان در این تالار نشسته گفتگو می‌کردند.)

روایت دست‌نویس ۵۷۲۵ مانند روایتهای دیگر با جلسهٔ عبدالملک با بزرگان خود آغاز می‌شود؛ اما از بابت تصویر تابیدن خورشید از میان پنجره‌های طاقدار تالار خلیفه، با متنهای دیگری که تاکنون دیده‌ایم تفاوت دارد. توصیف مشابهی در مقدمهٔ داستان (با همان وصف از تابش خورشید و پنجره‌ها) در ترجمهٔ گودفروئا-دمومبین از «شهر مس» در ترجمهٔ فرانسوی او از صد و یک شب آمده است. وی می‌گوید که ترجمه‌اش را بر مبنای دست‌نویس ۳۶۶۰ پاریس انجام داده است؛ و در پانوشتی در اثر خود این نکته را روشن می‌کند که دست‌نویس ۳۳۶۲ بندی کاملاً شبیه این دارد.[۵۷] معنای این سخن آن نیست که دست‌نویس ۵۷۲۵ کاملاً با روایتهای «شهر مس» در صد و یک شبِ گودفروئا-دمومبین همانند است. به عنوان مثال دست‌نویس ۵۷۲۵ به‌کلی فاقد آن بند طولانی است که در متن گودفروئا-دمومبین آمده است و در آن طالب سفری را که با جدش به کرکر کرده است برای

خلیفه شرح می‌دهد.[۵۸] اما موارد دیگری در داستان هست که متن دست‌نویس ۵۷۲۵ و روایت گودفروئا ـ دمومبین در مورد آنها مشخصات مشترکی دارند که در روایت دیگری که من از داستان می‌شناسم وجود ندارد: نسبنامهٔ خداوند قلعهٔ سیاه (کوش بن کنعان بن شروان بن شداد بن عوص بن ارم بن یافث بن نوح)[۵۹]؛ نام عفریت زندانی (دقیش بن اعمش)[۶۰]؛ همانند بودن پادشاه و ملکی که علیه سلیمان می‌جنگد (العزیز بن مرّه)[۶۱]؛ و توصیفی نامتعارف از کوشش شیخ برای بالا رفتن از دیوار شهر مس که شیخ در آن ــ برخلاف تمام روایتهای دیگر داستان ــ کنترل خود را از دست می‌دهد و امیرموسی و یارانش او را نجات می‌دهند.[۶۲] این همانندی‌ها به گمان می‌آورد که روایت دست‌نویس ۵۷۲۵ را باید به روایت داستان مورد بررسی ما در دو دست‌نویس ۳۶۶۰ و ۳۶۶۲ بسیار نزدیک دانست، یعنی همان دست‌نویس‌های شمال آفریقایی که گودفروئا ـ دمومبین ترجمهٔ خود را از صد و یک شب بر مبنای آنها قرار داده است.

ما به هیچ‌وجه همهٔ متنهای موجود «شهر مس» را طبقه‌بندی نکرده‌ایم، ولی اکنون می‌توانیم بعضی از روایتها را دست‌کم به گروههایی تقسیم کنیم: بولاق و مک‌ناتن؛ ۳۱۱۸ پاریس و هابیشت؛ ۵۷۲۵، ۳۶۶۰ و ۳۶۶۲ پاریس. دست‌نویس‌های ۳۶۵۱ و ۳۶۶۸ پاریس و ۴۵۷۶ تونس نیز هرچند قرابتهایی با دیگر متنها دارند اما متمایز باقی می‌مانند.

۴ـ۱ـ۷. جای پای اسکندر: اشاره‌های جغرافیایی و تاریخی در داستان «شهر مس»

در متون مختلفِ داستان «شهر مس» هر چند اشاره‌های جغرافیایی جزئیات متفاوتی دارند ولی دارای مشابهت اساسی هم هستند. در متنهای بولاق و مک‌ناتن هنگامی که عبدالملک برای دیدن خمهای

(قماقم) سلیمانی اظهار علاقه می‌کند، طالب می‌گوید که این اشیا را می‌توان در «سرزمین مغرب» (بلاد الغرب) به دست آورد. متن مشخص می‌کند که طالب از دمشق عزیمت و در مصر علیا موسی را ملاقات می‌کند؛ پس از آن اشاره‌های جغرافیایی تا پایان جستجو مبهم است.[۶۳] دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس بیان می‌کند که طالب به خلیفه اطلاع داد چگونه حضرت سلیمان جنیان و دیوان متمرد را در خُمها زندانی و آنها را به دریا پرتاب کرد؛ و وقتی خلیفه از درباری خود می‌پرسد که جای آنها کجاست، وی پاسخ می‌دهد: «"دریای مغرب" (بحرالمغرب)، نزدیک شهری به نام شهر مس.»[۶۴] نویسندهٔ سگویی ممکن است اصطلاح بحرالمغرب را به کار برده باشد تا اقیانوس اطلس را نشان دهد؛ اگر چنین باشد، شاید وی شهر مس را جایی در ساحل آتلانتیک در مراکش تجسّم می‌کرده است. این محل با شرح افسانه‌ای قرن نهمی که می‌گوید چگونه موسی بن نصیر پس از فتح طنجه، کنارهٔ ساحلی آتلانتیک را به پایین درنوردید و به مجسمه‌های مفرغی و قلعه‌ای طلسم‌شده رسید هماهنگی دارد.[۶۵]

دست‌نویس ۵۷۲۵ طالب را از دربار خلافت به شهر قیرَوان می‌برد (جایی که اکنون تونس نامیده می‌شود) و او در آنجا با موسی ملاقات می‌کند.[۶۶] انتخاب قیروان که داستانپرداز بر مسیر سفر افزوده است واقع‌گرایانه است زیرا این شهر در اواخر قرن هفتم ه. مرکز اداری قلمرو بنی‌امیه در شمال آفریقا و پایگاه عملیات نظامی آنان بود.[۶۷]

در دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس به سفر طالب ارجاعات جغرافیایی بیشتری داده شده است. در این روایت موسی به عنوان صاحب بلاد مصر نامه‌ای به «ملک الغرب» می‌نویسد و در آن امر می‌کند که جهت پیشبرد مأموریت طالب اقدام کنند. در آنجا پیغام به طالب سپرده و به او گفته می‌شود با کشتی به طنجه برود. از اینجا طالب از راه خشکی به شهر فاس و به حضور ملک می‌رود. پس از این دیگر هیچ اشاره‌ای به مناطق

و نامهای جغرافیایی در مسیر سفر نشده است که بتوان آن را بر روی نقشه پیدا کرد، تا اینکه مسافرانی که زنده مانده‌اند به فاس و از آنجا به دمشق بازمی‌گردند.[۶۸]

وجه مشترک همهٔ این متون، سفر به جانب مغرب است که می‌تواند بازتابی بسیار دور از پیشروی موسی بن نصیر در لشکرکشی به شمال آفریقا باشد. اما مصنفانِ عربِ داستان مورد بررسی ما از این امر نیز کاملاً آگاه بودند که موسی نخستین فاتحی نبوده است که در شمال آفریقا به ماجراجویی پرداخته است. در سراسر سده‌های میانه خاطراتی از یک مسافر مشهورتر و قدیمی‌تر وجود داشته است که در بند زیر از هابیشت /دست‌نویس ۳۱۱۸ انعکاس یافته است (این بند درست بعد از عزیمت از مصر و عبور شجاعانه از صحرا، هنگامی که فرستادگان خلیفه به قلعهٔ سیاه برخورده‌اند، آمده است):

پس [شیخ] گفت: «ای امیر شاد باش! زیرا خداوند تعالی ما را از بیابان برهوت و صحرای بی‌آب و علف نجات داد.»

وی گفت: «از کجا این را می‌دانی؟»

او پاسخ داد: «بدان ای امیر که پدر من مرا گفت که پدربزرگم گفته است که وی زمانی به این سرزمین که ما به آن سفر کردیم، سفر کرده و گم شده بود تا به این مکان رسید. از اینجا وی به شهر مس رفت. از آنجا تا به محلی که تو در جستجوی آن هستی، دو ماه تمام راه است. اما بگذار ما خط ساحلی را دنبال کنیم و از آن دور نیفتیم. در آن مکان چشمه‌های آب و چاهها و استراحتگاه‌هاست که ملک اسکندر ذوالقرنین، هنگامی که جایی را که خورشید غروب می‌کند (المغرب) جستجو می‌کرده، ساخته است. زیرا وی در آنجا بیابانهای خشک و صحراها و معابر بی‌آب و علف یافت؛ پس برای این مکانها چاههای آب و چاله‌هایی در زمین ساخت.»[۶۹]

در دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس و دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس در همین نقطه از داستان اشاره‌های مشابهی به فاتح مقدونی شده است.[۷۰] مسیر افسانه‌ای توصیف‌شده در اینجا ــ که در آن مردان موسی در سفر از مصر به سوی مغرب از بیابانها می‌گذرند و آن‌گاه به بناهای قدیمی می‌رسند ــ یادآور سفر واقعی اسکندر مقدونی در ۳۳۱ پیش از میلاد به واحهٔ سیوه و معبد زئوس ـ آمون است.[۷۱]

عبارتهای این بند از هابیشت /دست‌نویس ۳۱۱۸ همچنین آیات ۸۶ـ۸۳ سورهٔ کهف قرآن را به ذهن می‌آورد که عموماً به عنوان اشاره به اسکندر تعبیر می‌شود:* «آنها از تو دربارهٔ ذوالقرنین می‌پرسند ... وی راهی را دنبال کرد تا به غروبگاه خورشید رسید (فَأَتْبَعَ سَبَباً حَتّٰی إِذا بَلَغَ مَغرِبَ الشَّمس)».[۷۲] کلمهٔ مغرب (غروبگاه خورشید) در قرآن و همچنین در عبارتهای «شهر مس» که در اینجا آورده شده است چند معنا دارد: در واژگان عربی سده‌های میانه، مغرب می‌تواند اشاره به محلّ غروب خورشید یا به طور کلی به معنای مغرب باشد، و یا به منطقهٔ ساحل شمال آفریقا در غرب مصر اشارت داشته باشد.[۷۳]

این آیات قرآنی ظاهراً در روایات اسلامی سده‌های میانه دربارهٔ افسانهٔ اسکندر، بویژه دربارهٔ داستانهای مربوط به جستجوی اسکندر مقدونی برای یافتن چشمهٔ آب حیات، تأثیر داشته‌اند. در روایتی که ثعالبی آن را در قرن یازدهم م. /پنجم هـ. ثبت کرده است، اسکندر از طریق رافائیل فرشتهٔ همراه خود می‌فهمد که خداوند چشمه‌ای خلق کرده است که چشمهٔ آب حیات (عین‌الحیاة) نام دارد و هرکس از آن

---

* لازم به توضیح است که در تفسیر المیزان علامه سیدمحمد طباطبایی و نیز تفسیر قرآن آیت‌الله مکارم شیرازی این آیات نه تنها به اسکندر مقدونی اشاره ندارد، بلکه اشارهٔ آیات به کوروش هخامنشی است. اشارهٔ نویسنده را می‌توان به سبب روایات شایع عربی و عدم دسترسی به تفاسیر محققانهٔ قرآن مجید دانست. ــ م.

بنوشد عمر جاویدان پیدا می‌کند. هنگامی که اسکندر از دانشمندانی که همراه و ملازم او هستند محلّ این چشمه را سؤال می‌کند می‌فهمد که:

خدا در روی زمین منطقهٔ تاریکی بیافریده که پای هیچ انسان یا روحی بدان نرسیده است. خداوند در این منطقه چشمهٔ جاودانی (عین الخُلد) را قرار داده است ...

آن‌گاه اسکندر به جستجوی جایگاه غروب شمس برآمد (ثمّ سار یطلُبُ مغرب الشمس)، و مدت دوازده سال سفر کرد تا عاقبت به سرزمین ظلمات رسید.[۷۴]

به این ترتیب، به کار بردن جملهٔ «لمّا طَلَب المغرب» در متن هابیشت /دست‌نویس ۳۱۱۸، داستان «شهر مس» را به روایات تاریخی، قرآن و افسانهٔ قرون وسطایی اسکندر ربط می‌دهد.

در متنهای مورد بررسی ما دو اشارهٔ ارزشمند دیگر به افسانهٔ اسکندر وجود دارد. در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است که موسی دربارهٔ راهی که باید در پیش گیرند تا به کَرکَر برسند با عبدالصمد مشورت کرد. وقتی امیر از او پرسید: «آیا هیچ پادشاهی را می‌شناسی که پیش از ما این سرزمین را پیموده باشد؟» چنین پاسخ شنید: «این سرزمین به مَلِک اسکندریه، داریوش یونانی (داران الروم) تعلق داشت.»[۷۵] نامِ داران یادآور نام داریوش سوّم کودومانوس، شاه هخامنشی ایران است که در قرن چهارم پیش از میلاد از قوای اسکندر مقدونی سخت شکست خورد. نامیدن او به نام «دارانِ یونانی» تحریف تاریخ، ولی منعکس‌کنندهٔ یک روایت اسلامی عامیانه از سده‌های میانه است که هر دوی این پادشاهان (یعنی اسکندر و داریوش) فرزندان «داریوش بزرگ» بوده‌اند.[۷۶]

نیز در دست‌نویس ۳۶۶۸ پاریس اشارهٔ کوتاهی به اسکندر شده و او این‌گونه توصیف شده است: «زیرا وی از مشرقِ زمین تا مغرب آن

حکومت می‌کرد، و خضر وزیرش بود.»[۷۷] داستانهای عامیانه و روایات دینی فراوانی پیرامون شخصیت خضر پدید آمده است: وی بندهٔ اسرارآمیز خداست که همراه حضرت موسی سفر می‌کند؛ از چشمهٔ آب حیات نوشیده و از این رو عمر جاودانی یافته است؛ و هدایت‌کنندهٔ رهپویان حقیقت است.[۷۸] با توجه به پیوند خضر با جاودانگی و چشمهٔ آب حیات، شاید شگفت‌انگیز نباشد که وی با افسانه‌های اسلامی سده‌های میانه دربارهٔ اسکندر ارتباط می‌یابد. ثعالبی روایتی را نقل می‌کند مبنی بر اینکه هنگامی که اسکندر مقدونی در جستجوی چشمهٔ جاودانگی عازم غروبگاه خورشید شد، خضر رفیق راه او بود.[۷۹]

اکنون که در متنهای مختلف داستان مورد بررسی‌مان اشاره‌های اتفاقی به اسکندر را فهرست کردیم می‌توانیم سؤال بزرگتری مطرح کنیم: آیا روایت اسکندر از لحاظ موضوعی تأثیری بر داستان «شهر مس» داشته است؟ من چنین می‌اندیشم. بنابر آنچه ثعالبی آورده است، اسکندر طیّ جستجویی که با راهنمایش خضر در پیش گرفته بود، به بیهودگی آرزوی خود برای سلطه بر جهان پی برد. اسکندر زمانی این بصیرت را پیدا کرد که وارد قصر اسرارآمیزی شد و برخوردهای حیرت‌انگیزی با ساکنان آن یافت. خضر در مقام راهنما این تجارب را برای او تفسیر کرد و گفت: «خدای تعالی به تو در این جهان قدرتی عطا کرده که به هیچ‌کس نداده است ... با این‌همه تو سیر نشده‌ای و روح خود را در آزمندی غرق کرده‌ای ... بنی‌آدم هیچ‌وقت برای آرزوهای خود پایانی نمی‌یابد تا اینکه خاک او را بپوشاند.» اسکندر در پاسخ می‌گرید و فریاد می‌زند: «ای خضر، تو راست می‌گویی ... بعد از این سفر، سوگند می‌خورم که بقیهٔ عمرم به دنبال قدرت و سلطه‌جویی بر قلمروهای این جهانی نروم.»[۸۰] ما ارتباط این اخلاق زاهدانه را در تجزیه و تحلیل ادبی «شهر مس» که بخش بعدی این فصل را تشکیل

می‌دهد خواهیم دید. افسانهٔ سده‌های میانه‌ایِ جستجوی اسکندر برای جاودانگی، می‌تواند سرمشقی برای تجارب موسی بن نصیر در قصر ملکه تدمر در «شهر مس» بوده باشد.[۸۱]

پیش از پایان این بخش می‌خواهم توجه خواننده را به امکان یک اشارهٔ تاریخی ـ افسانه‌ای دیگر در داستان خود جلب کنم. در روایتهای مختلف، موسی و دیگر فرستادگان هنگامی که در بیابان سفر می‌کنند به مجسمهٔ سوار مفرغینی برمی‌خورند که بر محور خود می‌چرخد و راه شهر مس را به آنها نشان می‌دهد.[۸۲] اکنون به حادثه‌ای جالب از فتح تاریخی اندلس اشاره می‌کنم که در یک گزارش لاتینی از قرون وسطیٰ از ایزیدور بِجایی بر جای مانده است که عبور موسی بن نصیر را با کشتی از آفریقای شمالی به اسپانیا توصیف می‌کند. موسی و سپاهیانش در جایی در امتداد ساحل اسپانیا به مجسمه‌ای برمی‌خورند که بر ستونی عظیم از مرمر استوار است. در یک دستِ مجسمه شیئی است و دست دیگرش، به گفتهٔ ایزیدور، چنین به نظر می‌رسید که گویی به راه ورود به بندر قادس اشاره می‌کند.[۸۳] در موجودیت این مجسمه تردیدی نیست؛ نویسندگان عربِ متعددی مانند ابوحامد اندلسی و جغرافیدانانی چون الزُهری و یاقوت به آن اشاره (به این مجسمه اغلب نامِ صنم قادس داده شده است) و مجسمه را با تفصیل بیشتری توصیف کرده‌اند: پیکرهٔ غول‌آسای مرد ریشداری که در یک دست کلید، ترکه یا عصایی دارد[۸۴]، و با دست اشاره‌ای می‌کند که انگار، بنابر قول یاقوت، می‌گوید: «نمی‌توانی بگذری.»[۸۵]

هویچی میراندا تصور می‌کند که این مجسمه باید در دورهٔ رومی‌ها، پیش از ظهور حکومت مسیحی ساخته شده باشد.[۸۶] حالت اشاره‌کنندهٔ صنم قادس، و گفتهٔ ایزیدور مبنی بر اینکه موسی با این مجسمه مواجه شد، ضرورتاً ما را به یاد مجسمه‌ای می‌اندازد که می‌چرخد و راه شهر مس را به موسی نشان می‌دهد. بی‌تردید عاقلانه

نیست بر همانندی و تناظر میان این دو پافشاری کنیم زیرا این دو مجسمه شباهت زیادی با یکدیگر ندارند. با این همه، ممکن است خاطرهٔ برخوردهای شگرفی از این دست بر توصیفهای افسانه‌ای از لشکرکشی موسی سایه افکنده باشد و به نوبهٔ خود بر داستانی «شهرمس» نیز تأثیر گذاشته باشد.

اما دست‌کم با اطمینان بیشتری می‌توان آنچه را که در ادامه می‌آید خاطرنشان کرد. در سراسر داستان مورد بررسی ما، فرستادگان خلیفه به قصرهایی می‌رسند که پر از مجسمه‌ها، تمثالها، کتیبه‌هایی به خط یونانی و دروازه‌هایی است که شعر بر آنها کنده‌اند و این اشعار به تفصیل نسَب امیران و امیرزادگانی را باز می‌گویند که قرنها پیش نابود شده‌اند. این جزئیات توصیفی، بویژه اشاره به مجسمه‌ها (و دیگر هنرهای تصویری) و نوشته‌های یونانی، همگی معنایشان این است که ما با فرهنگی قدیمی، مسحورکننده و اضطراب‌آور که برای اسلام بیگانه است و تقریباً برای مسلمانان آن عصر ناشناختنی بود روبه‌رو هستیم. پشت این توصیفها هیچ خاطرهٔ خاصی از یک دست‌ساخت باستان‌شناختی وجود ندارد مگر این تمایل که نشان داده شود پیش از موسی بن نصیر، حتی پیش از اسکندر، کسانی بوده‌اند که در مغرب‌زمین می‌زیسته‌اند و از خود بناهایی برای مسافران برجای گذاشته‌اند تا بیندیشند و در کار خود تأمل کنند. به این ترتیب، پردازندهٔ داستان «شهر مس» به خوانندگان خود لذّت نظر کردن به افسانه‌ای با لایه‌های تو در تو و معمایی می‌بخشد: عصر موسی (روزگار پهلوانی فتوحات بنی‌امیه)، عصر اسکندر (شخصیتی که از روی قرآن و افسانه‌های اسلامی شناخته شده است) و یک گذشتهٔ ناشناختهٔ پاگانی*

* Pagan. ادیان طبیعت‌گرای پیش از ظهور تمدن را می‌گویند که به کافرکیشی نیز معروف است. ــ م.

که با زبانی گنگ و ایما و اشاره سخن می‌گوید، از پشت این روایات نمایان است.

۴ـ۲. تجزیه و تحلیل صحنه‌های «شهر مس»

۴ـ۲ـ۱. تفسیرهای مقدماتی: سخنی دربارهٔ روش و تحقیقهای پیشین

تحقیقهای قبلی در مجموع به حال «شهر مس» چندان مفید نبوده است. تمایل بیشتر بر این بوده است که داستان را از نظر حقیقت‌نمایی بیازمایند و دریابند چه اطلاعات صحیحی، خواه تاریخی یا مردم‌شناختی یا جغرافیایی، از آن به دست می‌آید. نتیجه آنکه محققان همیشه دریافته‌اند داستان «شهر مس» چیزی کم دارد. چنین روندی از قرن هشتم هـ./چهاردهم م.، در نوشته‌های مورخ معروف، عبدالرحمن بن خلدون، هویدا شده است. وی همهٔ افسانه‌های پیشین را دربارهٔ فتح شمال آفریقا به دست موسی بن نصیر بازبینی می‌کند، افسانه‌هایی که در قرن چهارم هـ./دهم م. با عناصر تخیلی و ماجراهای فوق‌طبیعی شاخ و برگ پیدا کرده بودند. ابن خلدون که به شدت دوست دارد تاریخ‌نگاران قدیمی‌تر را به جرم استفاده از مواد افسانه‌ای بدون نقد و بررسی بی‌اعتبار کند، شرح مسعودی را دربارهٔ «شهر مس» مثال می‌آورد و آن را از نوع تاریخ‌نگاری‌های غیرقابل اعتماد می‌شمارد. از شرح ابن‌خلدون معلوم می‌شود بسیاری از عناصر داستان الف لیله در روایت قرن چهارم هـ./دهم م. مسعودی وجود داشته است: امیرموسی به یک شهر بیابانی گمشده می‌رسد که دروازه‌های آن به نحو اسرارآمیزی بی‌آنکه قفل باشند غیرقابل عبورند، و داوطلبانی که با نردبان از دیوارهای آن بالا می‌روند قربانی نیروهای اهریمنی می‌شوند. ابن خلدون می‌گوید: «همهٔ اینها لاطائلات و قصه‌ای بی‌پایه است.» و با استخفاف اظهار می‌دارد: «اینها همه به خیالبافی‌های قصه‌پردازان تعلق دارد.»[۸۷] شهر با هیچ‌یک از اطلاعات جغرافیایی که از گزارش

سیاحان به دست آمده است، نمی‌خواند؛ اینکه شهری سراسر از مس پوشیده شده باشد «سخنی لغو و غیرمحتمل است».[۸۸]

این ذهنیت میرزابنویسی در تحقیقات جدید روزگاران نزدیک به ما نیز تکرار شده است. پاول بورشارت در مقاله‌ای تحت عنوان «شهر مس در هزار و یک شب : خاطره‌ای از آتلانتیس؟» («Die Messingstadt in 1001 Nacht ein Erinnerung an Atlantis?») بـــدقت مســـیر صحرایی را که گروه موسی در داستان «شـهر مس» درنـوردیده‌انـد بررسی کرده است. وی از خطاهای واقعی زیاد در داستان انتقاد کرده است (مثلاً مسافتها و زمان طی‌شده میان واحه‌ها و روشهای درست حمل آب)، و با تأکید مـی‌گوید داسـتانِ صـحرایـی کـه مسـافران در می‌نوردند «به طور قطع از مخیّلهٔ قصه‌گویی بیرون زده است که خود هرگز در بیابان مسافرت نکرده است.»[۸۹] سـپس بـرپایهٔ شـواهـد جغرافیایی که در داستان آمده است، وی شهر مس را جایی در ساحل آفریقای شمالی می‌داند و آن را به مناطق افسانه‌ای دیگر مانند جزیرهٔ فائیاکیاها در اودیسهٔ هومر و شهر گمشدهٔ آتلانتیس کـه در رسـالهٔ کریتیاس و تیمائوسِ افلاتون نام برده شـده است، ربـط مـی‌دهد.[۹۰] بورشارت به داستان به عنوان یک اثر ادبی هـیچ عـلاقه‌ای نشـان نمی‌دهد.

گودفروئا ـ دمومبین در ویرایش خود از صد و یک شب بویژه در پی اطلاعات واقعی مستند در داستان است. در دست‌نویس‌های شمال آفریقایی او از «شهر مس»، مانند متن هابیشت، از گنج‌نامه‌ای سخن به میان آمده است که مسافران را به مقصدهایشان راهنمایی می‌کند: این گنج‌نامه برای گودفروئا ـ دمومبین احـتمالاً بـاید مـبتنی بـر الگـوی رساله‌های واقعی و جادوگری‌های عملی واقعی از شمال آفریقا بوده باشد:

درواقع، موضوع فقط یک داستان ساده نیست که از باد هوا و تخیل محض ساخته شده باشد، بلکه یک شرح واقعی است که نهایتِ استعدادهای جادویی شیخ عبدالصمد و بنابراین، ساحران مغربی را به تماشا می‌گذارد.[۹۱]

همچنین وی حقیقت‌نمایی داستان را به باد انتقاد می‌گیرد، آنجا که از نبودن واقع‌گرایی در اقدام طالب برای غارت تختگاه تدمر به صورتی که در داستان تصویر شده است، صحبت می‌کند:

جای شگفتی است که این جستجوگر گنج از اصول اساسی شغل خود آگاه نیست و نمی‌داند در هر نهانگاه جادویی ضرورتاً چیزی قدغن است و نمی‌توان آن را لمس کرد مگر اینکه انسان جانش را به خطر مرگ بیندازد.[۹۲]

تحقیقات جدیدتر دربارهٔ «شهر مس» آن را سرچشمه‌ای برای آگاهی از معتقدات سنتی اعراب و رویه‌های عامیانهٔ دینی دانسته است. بررسی سُهیر القلماوی از الف لیله نمونهٔ خوبی از این تحقیقهاست است. وی در فصلی با عنوان «الخوارق فی الف لیله و لیله» («پدیده‌های فوق‌طبیعی در هزار و یک شب») روشِ شاخهٔ زرین فریزر و روشهای مطالعاتی مردم‌شناختی و فولکلورشناختی قرن بیستم را به کار می‌برد. از این رو به خواص جادویی مس توجه و خاطرنشان می‌کند که شخصیت حضرت سلیمان نوعی دستاویز قرآنی مقدس بوده است که مسلمانان می‌توانسته‌اند معتقدات سنتی و حتی مشرکانهٔ خود را دربارهٔ جادو و معجزات بدان نسبت دهند.[۹۳] قلماوی در روش‌شناسی خود نگاهی عارضی و توصیفی دارد؛ وی مانند بورشارت و گودفروئا ـ دمومبین داستان «شهر مس» را از نقطه نظر ادبی و هنری تجزیه و تحلیل نمی‌کند.

همین ارزیابی در مورد میا گرهارت نیز صادق است. وی نیز در تحلیل خود از داستان «شهر مس»، وقایع‌نگاری‌های تاریخی را که ممکن است الهام‌بخش داستان بوده باشند شاهد می‌آورد. به این ترتیب، بیشتر نیرویش را صرف نقد مآخذ می‌کند و متنهای بولاق و مک‌ناتنِ «شهر مس» را به خاطر آنکه «به نحو غیرمعمولی ناقص» هستند به باد انتقاد می‌گیرد، و می‌گوید ناقص بودن آنها به این خاطر است که منابع محتمل (تاریخی و جغرافیایی) آنها در روایت نهایی قصه که در دست ماست انعکاس دست و پا شکسته‌ای دارند.[۹۴]

اما آندراس هموری در تحلیل خود رویکرد ادبی دقیقتری ارائه کرده است که شیوهٔ کار پردازندهٔ «شهر مس» را در تنظیم منابع متفرق و روایات فولکلوری به منظور آفرینش یک کلّ هنری درست می‌شمارد.[۹۵] گرهارت محصول نهایی را (متنهای بولاق و مک‌ناتن از «شهر مس» را که وی از روی ترجمه بررسی کرده است) «معیوب» می‌داند، ولی هموری به دنبال چیزی است که «هماهنگی ساختاری» در داستان می‌خواند و در «شهر مس» در پی معانی عمیق پنهانی و باطنی است که تصور می‌شود نفوذ سنّتهای اشراقی و عرفانی اسلامی را منعکس می‌کنند. وی این تجزیه و تحلیل را براساس ترتیب وقوع رویدادها و شیوه‌ای که داستان حضرت سلیمان بر ماجراهای مسافران در درون شهر تدمر سایه می‌افکند، انجام می‌دهد.[۹۶] پیش از آنکه این بررسی را به پایان برسانیم دربارهٔ تفسیر هموری بیشتر سخن خواهم گفت.

در اینجا لازم است دربارهٔ روشی که در بررسی داستان «شهر مس» به کار گرفته‌ام چند جمله‌ای بگویم. چنان که گرهارت خاطرنشان کرده است، داستان در شکل فعلی به صورتی که در الف لیله آمده است، ترکیبی از سنتهای روایی مختلف است: افسانه‌های حضرت سلیمان، اشاره‌های قرآنی، و شرح و توصیفهای تاریخی از فتح مغرب به دست

مسلمانان. کاملاً آشکار است که روایتِ مندرج در الف لیله متأثر از متون تاریخی فراوانی است که گرهارت در بررسی خود برشمرده است.[۹۷] گودفروئا ـ دومومبین نیز نشان داده است پردازندگان داستان بعضی از اشعار بی‌شماری را که در متن آمده است از مجموعه‌های شعری مختلف سده‌های میانه اقتباس کرده‌اند.[۹۸] اما من علاقه‌مندم که دریابم چگونه پردازندگان داستان «شهر مس» اقتباسهایشان را از این منابع جرح و تعدیل و تواریخ سده‌های میانه و مجموعه‌های اشعار را تابع دیدگاههای مضمونی داستان کرده‌اند. توجه اولیهٔ من در بررسی ادبی داستان معطوف به روایت مندرج در متنهای بولاق و مک‌ناتن است، زیرا اینها متنهایی هستند که خوانندگان آنها را بهتر می‌شناسند. به این دلیل تحلیلی که ارائه می‌دهم (از بخش دو تا شش) بر مبنای این دو ویرایش (یا چاپ) قرن نوزدهمی است. اما بعداً در همین فصل اختلاف نُسَخ مهم را در دیگر روایاتِ دست‌نویس‌های چاپ‌نشدهٔ داستان «شهر مس» لحاظ خواهم کرد.

۴ـ۲ـ۲. آغاز داستان: دمشق، در بارگاه خلیفه

داستان در دمشق، پایتخت خلافت اموی، آغاز می‌شود. خلیفه عبدالملک بن مروان، که جمعی از درباریانش اطراف او را گرفته‌اند، مشغول گفتگو دربارهٔ افسانه‌ها و داستانهای کهن است. گفتگو بر حضرت سلیمان و قدرتی که خدای تعالی به او عطا کرده متمرکز شده است. ملک و اطرافیانش تصدیق می‌کنند که «خدای تعالی آنچه را به مولای ما حضرت سلیمان عطا کرده به هیچ کس دیگر نداده است»، زیرا خداوند به این پادشاه و پیامبر قرآنی تسلط بر انس و جن، پرندگان و حیوانات وحشی را داده بود (زبان به‌کاررفته در اینجا آیات ۱۶ و ۱۷ سورهٔ نمل قرآن را منعکس می‌کند). عبدالملک بویژه خاطرنشان

می‌کند که چگونه حضرت سلیمان شیاطین متمرد و سرکش را زندانی کرد:

جنّیان و عفریتها و شیاطین را در خمره‌های مسین به زندان اندر کرد و سرب گداخته بر آنها ریخته و با خاتم خود مُهر زد.
(کان یسجن الجن و المرده و الشیاطین فی قماقم من النحاس و یسکَبُ علیهم بالرصاص و یختُم علیهم بخاتمه)[۹۹]

تا اینجا جماعت خود را به سخن از گذشته‌ای افسانه‌ای محدود کرده بودند.

در اینجا، یکی از شخصیتهای اصلی داستان معرفی می‌شود. طالب‌بن سهل، یکی از اصحاب خلیفه، زبان می‌گشاید و به عبدالملک از مردانی می‌گوید که براستی این خمره‌های سلیمانی و جنهای محبوس در آنها را دیده‌اند. نخست دربارهٔ طالب چیز زیادی گفته نمی‌شود. در متنهای بولاق و مک‌ناتن هیچ صفتی در توصیف او آورده نشده است؛ در متن هابیشت وی به اختصار چنین توصیف شده است: «کسی که در پیدا کردن جای گنجها مهارت داشت» و می‌گوید که وی کُتُب گنج‌نمایی داشت که جای هر شیء گمشده‌ای را به او نشان می‌دادند.[۱۰۰]

چنین نگاهی به طالب، ما را به موضوع شخصیت‌پردازی در داستان «شهر مس» فرامی‌خواند. طالب در هیچ نقطه‌ای از داستان مستقیماً توصیف نمی‌شود، و این امر به‌طور کلی دربارهٔ شخصیتهای دیگر داستان نیز صادق است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که پردازنده علاقه‌ای به توصیف قهرمانان داستان ندارد. تزوتن تودوروف آنجا بر این نقطه انگشت می‌گذارد که میان داستانِ مدرن هنری جیمز که در آن «هر چیزی تابع روان‌شناسی شخصیتهاست» و آثار پیش‌مدرنی چون اودیسه و الف لیله که «در آنها کنشها در خدمت "توصیف" قهرمان

نیستند، بلکه برعکس، شخصیتهای داستان تابع کنش و عمل هستند»، تمایز قائل می‌شود؛ به علاوه در این گروه دوم، واژهٔ «شخصیت معنایی کاملاً متفاوت با وحدت روان‌شناختی یا توصیف خصوصیات فردی دارد.»[۱۰۱] تودورف تا آنجا پیش می‌رود که بر قهرمانان و شخصیتهای الف لیله برچسب «آدمهای روایت» یا «آدمهای داستان» می‌زند و می‌گوید اینها برای این وجود ندارند که مفاهیم روان‌شناختی را مجسم کنند، بلکه فقط برای این هستند که پیرنگ داستان را پیش ببرند یا انگیزهٔ حکایت جدیدی بشوند.[۱۰۲]

قبول دارم که داستان «شهر مس»، مانند حکایتهای دیگر الف لیله، گرایش اندکی به شخصیت‌پردازی برای خاطر خودش دارد؛ و از این بابت صریحاً در تقابل با اظهارات جیمز است که می‌گوید «حادثه چیست جز تصویر شخصیت داستان؟»[۱۰۳] اما معنای این به هیچ وجه آن نیست که شخصیتهایی چون طالب در «شهر مس» متمایز و خوب پرورده نشده‌اند. درواقع می‌خواهم این نکته را نشان دهم که در حکایت مورد بررسی ما اشخاص با کنشهایشان تشخّص پیدا می‌کنند، و گذشته از این، در بعضی از داستانهای الف لیله «آدمهای داستان» برای آن وجود دارند که مضمونی اخلاقی و تعلیمی را بپرورانند. اکنون اجازه بدهید به صحنهٔ آغازین داستان در دمشق بازگردیم و شخصیت‌پردازی طالب بن سهل را در عمل ببینیم.

وقتی طالب در بارگاه عبدالملک لب به سخن می‌گشاید تا بگوید مردانی براستی این خمهای سلیمانی را دیده‌اند، داستان را با یک حرکت ناگهانی از زمان اسطوره‌ای به داستان حاضر می‌کشاند. عبدالملک و بزرگان درگاه او سرگرم بحث دربارهٔ افسانه‌های دوردست حضرت سلیمان در قرآن بودند؛ طالب اعلام می‌کند که این خُمها و جنهای محبوس در آنها تا روزگار خودِ آنها نیز باقی مانده‌اند. هنگامی که طالب گزارش خود را به پایان می‌رساند، خلیفه با احساس

شگفتی ناشی از دینداری واکنش نشان می‌دهد و می‌گوید بسیار مایل است این خمره‌ها را ببیند. همین‌که خلیفه این سخن را می‌گوید، طالب پاسخ می‌دهد: «ایهاالخلیفه، در همین‌جا که نشسته‌ای این کار بر تو آسان است.» و پیش می‌رود و برای به دست آوردن خمره‌ها نقشه می‌ریزد. پردازنده هرگز طالب را صریحاً توصیف نمی‌کند، با وجود این، احساس خوانندگان به این آدم به گونه‌ای است که او را شخصی خشن، اهل عمل و کارراه‌انداز می‌بینند که چون فرصت برای عمل پیش آید، نیازی به استخاره ندارد و درنگ نمی‌کند. همچنان‌که داستان پیش می‌رود می‌بینیم شخصیت‌پردازی طالب کاملتر می‌شود؛ و درمی‌یابیم که چگونه طالب، اگر اصطلاح تودوروُف را به کار بریم، یکی از آن «آدمهای داستان» می‌شود که شخصیت داستانی‌اش با نقشهایی که پردازندهٔ داستان بر عهده‌اش گذاشته است متجلی می‌شود.

طالب در بارگاه عبدالملک با شنوندگان خود دربارهٔ گروهی از مسافران دریا سخن می‌گوید که خمره‌های سلیمانی را دیده‌اند. وی خبر می‌دهد که چگونه نظر این گروه وقتی در ساحل سرزمینی به نام کَرکَر دچار کشتی‌شکستگی شده بودند، به عده‌ای از صیادان در ساحل افتاد:

> و دیدند یکی از صیادان دام به دریا افکند. چون دام به در آورد، هان! خمره‌ای مسین که ارزیر بر آن ریخته بودند و به مهر سلیمان بن داوود مختوم بود، در دام افتاده بود.[۱۰۴]

عبارتهای عربی که در توصیف این خمره آمده است (قُمقُم من نحاس مرصص مختوم علیه بخاتم سلیمان) شبیه همان کلماتی است که خلیفه عبدالملک در بحث از همین خمره‌های سلیمانی به کار برده بود. تکرار همان کلمات برای توصیف خمره‌ها دو صحنه را به هم پیوند می‌زند،

یعنی دمشق و کَرکَر. این ارتباط هنگامی تأکید بیشتری می‌یابد که مسافران از پادشاه کَرکَر دربارهٔ این خُمها سؤال می‌کنند، زیرا وی عملاً همان عبارتهایی را به کار می‌برد که خلیفه عبدالملک به کار برده است و این اطلاعات اضافی را نیز می‌دهد که سلیمان شیاطین و اجنهٔ متمرد را به دریا افکنده است.

در متنهای بولاق و مک‌ناتن، پس از آنکه طالب شرح خود را دربارهٔ کَرکَر و دیدن خمره‌ها خاتمه می‌دهد، نابغهٔ ذوبیانیِ شاعر که در بارگاه عبدالملک حاضر است روایت او را تأیید می‌کند و بر صحّت قول طالب شعری به شاهد می‌آورد که در آن وصف حضرت سلیمان و به زندان اندر افکندن متمردان آمده است:

سلیمان که شد بر جهان پادشاه — به فرمان یزدان چنین کرد راه
که فرمانبران را کند سربلند — بداندیش را جاودانه به بند[۱۰۵]*

منتقدان به این بند توجه لازم را نکرده‌اند. برتن تنها یادآور شده است که اشاره به نابغهٔ ذوبیانی از لحاظ زمانی نادرست است زیرا این شاعر از شاعران دوران جاهلیّت (یا دورهٔ پیش از اسلام) است نه دورهٔ بنی‌امیه.[۱۰۶] گرهارت تمام این بند را نادیده می‌گیرد و آن را «دستکاری گمراه‌کننده‌ای» در داستان اصلی می‌شمارد و چنین تفسیر می‌کند: «ناهمزمانی زشتی است و شعر به غلط نقل شده است.»[۱۰۷] گرهارت می‌گوید: متن شعر در الف لیله با شعر اصلی نابغه فرق دارد، و از این بابت حق با اوست. این دو بیت به صورتی که در دیوان نابغه بازمانده است، چنین است:

---

* ترجمهٔ این شعر منسوب به نابغه که در ترجمهٔ فارسی تسوجی (همان، جلد دوم، ص ۱۳۳۸) آمده است، در طبع بولاق، ص ۳۸، چنین است:

و فی سلیمان اذ قال الاله له — قم بالخلافه و احکم حکم مجتهد
فسن اطاعک فاکرمه بطاعته — و من ابی عنک فاحبسه الی الابد

جز سلیمان، که خدایش فرمان داد
بر پای خیز و مخلوقات را از خطا بازدار،
جنها را سرکوب کن! من اجازه‌شان دادم
که تدمر را با تخته‌سنگها و ستونها بنا کنند[۱۰۸]

بعداً این را بررسی خواهم کرد که آیا این ابیات مستقیماً از دیوان نابغه نقل شده یا از یک منبع واسطه گرفته شده است. اما فعلاً می‌خواهم به تغییری بنگریم که پردازندهٔ داستان در این شعر برای درج در نسخه‌های بولاق و مک‌ناتن ایجاد کرده است. مصراع اوّل تقریباً در هر دو متن یکی است، اما پس از آن متنهای بولاق و مک‌ناتن اشاره به تدمر را به‌کلّی حذف کرده‌اند. این امر، پردازنده را آزاد می‌گذارد تا دربارهٔ کرکر و خمره‌های سلیمانی شعر اصلاح‌شده را شاهد بیاورد. گذشته از این، شعر مندرج در متنهای بولاق و مک‌ناتن با شعر اصلی از جهت تأکید بر قدرت سلیمان به عنوان پادشاه و توانایی دربند کردن ابدی متمردان فرق دارد. این تغییر بخوبی با آنچه ما در مقدمهٔ داستان دربارهٔ محبوس شدن جنهای متمرد در خمره‌های مسین به فرمان حضرت سلیمان شنیدیم، هماهنگ است. مهمتر اینکه، شعر نابغه به صورتی که در دو متن بولاق و مک‌ناتن اصلاح شده است، بر موضوع سرپیچی و عقوبت الهی تأکید می‌نهد و این موضوعی است که ما در رخدادهای مختلف این داستان مکرر به آن برمی‌خوریم. به این ترتیب، این نقل‌قول نه تنها «دستکاری گمراه‌کننده‌ای» در داستان نیست، بلکه اصلاح شعر نابغه نشان می‌دهد که پردازندهٔ الف لیله برای تأکید نهادن بر موضوعی خاص، از منابع کلاسیک ادبی خویش استفادهٔ خلاقانه کرده است.

و سرانجام باید به جمله‌ای توجه کنیم که بلافاصله بعد از به شاهد آوردن شعر نابغه در روایت متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده توجه کنیم:

شاعر پس از آنکه شهادت شعری خود را به پایان می‌رساند، به خلیفه می‌گوید: «وی، یعنی حضرت سلیمان، آنها را در خمره‌های مسین کرد و خمره‌ها را به دریا افکند» و عبدالملک در جواب می‌گوید: «به خدا من دوست دارم بعضی از این خمره‌ها را ببینم!» پردازندهٔ ما به این نحو با تکرار عبارتی که هم ملک کرکر و هم خلیفه بر زبان آورده‌اند، یعنی عبارتِ «وَ کانَ یَجْعَلَهُم فی قماقم من النحاس» («و آنها را در خمره‌های مسین می‌کرد»)، از شعر به روایت منثور گذر می‌کند. تأثیر این تکرار آن است که صداها و صحنه‌های جدا در این مقدمه ــ دمشق، کَرکَر، شعر نابغه ــ را با ارجاع به تصویر مشترک زندانی شدن جنها به دستِ حضرت سلیمان وحدت می‌بخشد.

پیش از ترک دمشق، باید به یک تأثیر سبکی دیگر توجه کنیم. طالب خبر می‌دهد که جنها هنگامی که صیاد در کرکر آنها را از خُمها آزاد می‌کرد، به بیرون می‌شتافتند و فریاد می‌زدند که دیگر به کارهای زشت گذشته باز نخواهند گشت: «توبه توبه یا نبی‌الله.» و هنگامی که ملک کرکر دربارهٔ این جنها بحث می‌کند، سخنان آنها را تکرار می‌کند: «فَیتوبُ و یقولُ التوبه یا نبی‌الله» («آن‌گاه توبه می‌کرد و می‌گفت: توبه ای پیامبر خدا!») در این نقطه از داستان بر توبه تأکید بیشتری گذاشته نمی‌شود، امّا همچنان‌که پیش می‌رویم، هر دو مضمون و این عبارتها باز تکرار می‌شوند.

۴ـ۲ـ۳. قلعهٔ سیاه

طالب پس از آنکه به فرمان عبدالملک با هیئتی به جستجوی خُمهای مسین سلیمانی می‌رود، نخستین مرحلهٔ سفرش را در مصر به اتمام می‌رساند و در آنجا با امیرموسی و عبدالصمد، راهنمای سالخورده، ملاقات می‌کند. پس از آن مسافران وارد بیابان می‌شوند و نخستین ماجرای آنها کشف یک قلعهٔ سیاه متروک است.[۱۰۹] (متن هابیشت در

اینجا بندی دارد که مسیری را که مسافران باید طی کنند روشن می‌کند. عبدالصمد شادمان می‌شود و شرح می‌دهد که این قلعه نشانه‌ای است که پدرش آن را برای او وصف کرده بود: از اینجا تا شهر مس (مدینة‌النحاس) و سپس از آنجا تا محل خمره‌های سلیمانی فقط دو ماه راه است.[۱۱۰] در اینجا شیخ اظهار می‌دارد: «تقدّم بنا الی هذا القصر الذّی هو عبره لمن اعتبر» («بیایید به این قصر برویم که عبرتی است برای آن که بخواهد عبرت گیرد»). جملهٔ «عبره لمن اعتبر» البته عبارتی ضرب‌المثل‌مانند است و، چنان‌که در فصل پیشین یادآور شدیم، در سراسر داستانهای بی‌شمار الف لیله به‌کار رفته است و خواننده[۱۱۱] ممکن است وسوسه شود که ظهور آن را در اینجا به عنوان عبارتی قراردادی نادیده بگیرد. امّا چنان‌که خواهیم دید، همین واژگان انذاری (عبره / اِعتَبَر) در سراسر داستان «شهر مس» می‌آید، و بتدریج و به اجبار توجه ما را جلب می‌کند.

بر دروازهٔ قلعه لوحی نصب شده و بر آن کتیبه‌ای به خط یونانی نوشته شده است که عبدالصمد که می‌تواند آن را بخواند پیشنهاد ترجمهٔ آن را می‌دهد. معلوم می‌شود کتیبه شعری است دربارهٔ آنچه در قلعه کشف خواهد شد:

> در درون این قلعه واپسین خبرِ سرانی است که در خاک گرد هم آمده‌اند.
> مرگ آنها را نابود و پراکنده ساخت، و در خاک گم کردند آنچه را گرد آورده بودند.

از قرائت لوح، نخست گریه بر امیرموسی عارض می‌شود و از هوش می‌رود و چون به خود می‌آید ندا برمی‌دارد: «لا اله الا الله الحّی الباقی بلازوال» («خدایی جز الله نیست، او که زنده و باقی و بی‌زوال است»). ناله و ندبهٔ او با کلمهٔ شهادت، لا اله الا الله، شروع می‌شود، ولی موسی

بلافاصله دو صفت الهی را می‌آورد که بر ابدی بودن و ماندگاری خداوند تأکید می‌گذارد. پردازنده از میان صفات بی‌شمار خداوند در اسلام، صفاتی را برگزیده است که تضاد شدیدی با موضوع کتیبهٔ لوح اوّل دارد که فناپذیری و عبث بودن کوششهای بنی‌آدم را برای گریز از مرگ آورده است. در کنار هم گذاشتن صفات متضاد بعداً در همین صحنه تکرار می‌شود، آنجا که موسی از میان چهارصد قبر می‌گذرد، که بر گرد قبهٔ بلندی قرار گرفته‌اند، و به گوری تنها و عظیم می‌رسد. بر گور چنین نوشته شده است:

بسم الله الدائم الابدی الابد. لم یلد و لم یولد و لم یکن له کفواً احد. بسم الله ذی العزة و الجبروت باسم الحیّ الذی لایموت

(به نام خدای پایندهٔ همیشه باقی. که نزاد و زاده نشد، و هیچ‌کس همتای او نیست. به نام خدایِ صاحب عزت و قدرت. به نام آن زنده‌ای که هرگز نمی‌میرد.)[۱۱۲]

پردازنده دوباره در اینجا از میان صفات خداوند آنهایی را آورده است که بر ابدیّت و قدرتِ جباری او تأکید دارد. و با در کنار هم گذاریِ سادهٔ کتیبه‌هایی که لایزالی خداوند را می‌ستایند و ردیفی از قبور متروک، وضعیّت انسان را در تقابل با خداوند قرار می‌دهد بی‌آنکه صریحاً دم از مقایسه بزند. به همین نحو، در صحنه‌های بعد در داستان «شهر مس» نام خدا با ذکر ابدیّت و قدرت فائق او بر مرگ دوباره آورده می‌شود.

همچنان که مسافران در میان قلعهٔ خالی می‌گردند به نصایح منقوری برمی‌خورند که بیننده را ترغیب می‌کند گزیرناپذیریِ مرگ را از یاد نبرد و از گریزان بودن لذائذ زندگی آگاه باشد. عملی که در پی می‌آید الگوی ثابتی در اینجا دارد: این شیخ عبدالصمد است که کتیبه‌های متعدد را رمزگشایی می‌کند و بلند می‌خواند، حال آنکه پردازنده نقش

عکس‌العمل‌نشان‌دهنده در برابر موعظه‌های زاهدانهٔ کتیبه‌ها را بر دوش موسی نهاده است: موسی بارها از خود بی‌خود می‌شود، گریه سر می‌دهد و غرور دنیوی را تقبیح می‌کند. این نقشهای انتصابی ما را دعوت می‌کند تا شخصیت‌پردازی این دو مرد را دقیقاً زیرنظر بگیریم. اجازه بدهید نخست نظری به شیخ بیندازیم. شخصیت شیخ عبدالصمد نه با تک‌گویی درونی تعریف می‌شود و نه با بصیرت روان‌شناختی. برعکس، او عمدتاً با وظیفهٔ راهنما بودنش توصیف می‌شود، و داستان روشن می‌کند که وی نه تنها راهنمای مسافران به محلّ شهرهای گمشده است، بلکه راهنمای اهمیّت اخلاقی این گنجینه‌های متروک نیز هست؛ فقط وی می‌تواند کتیبه‌ها را ترجمه کند. به محض ورود به قلعه موسی از شیخ درخواست می‌کند کتیبه را بخواند و می‌گوید: «آری، بخوان که برکات خداوند بر تو باد. بی‌برکت وجود تو ما در این سفر بر چیزی توفیق نمی‌یابیم.»

به این ترتیب، اهمیّت شیخ روشن می‌شود؛ اما پردازنده علاقه‌ای ندارد که گام فراتر نهد و به بررسی روان‌شناختی او بپردازد. در مورد امیرموسی هم همین‌طور است، اما نشان داده می‌شود که وی در کش و قوس از سر گذراندن تربیتی اخلاقی است. وی جفت مکمل شیخ عبدالصمد است: به ترجمه‌های او از کتیبه‌ها گوش می‌دهد و در برابر اندرزهای اخلاقی هر کتیبه واکنشی یکسان دارد (گریه می‌کند، از خودبی‌خود می‌شود) و رفتار او پیام زهدآمیز کتیبه‌ها را برجسته‌تر می‌کند. در سراسر داستان، عبدالصمد کتیبه‌ها را می‌خواند و موسی عکس‌العمل خاصّ پارسایانهٔ خود را نشان می‌دهد. پردازنده با این دو قهرمان ظاهراً می‌خواهد تا اندازه‌ای شخصیت‌پردازی کند که برای نشان دادن پیامهای اخلاقی موجود در کتیبه‌ها لازم است. این نوع شخصیت‌پردازی به نظر بخشی از یک الگوی بزرگتر است که شولز و کلاگ در کتابشان، ماهیّت روایت، بدان توجه کرده‌اند، آنجا که دربارهٔ

پارزیوال و ایلیاد به عنوان نمونه‌های پیشامدرن ادبیات بحث می‌کنند:

> شخصیت‌پردازیِ پارزیوال به علّت انگیزهٔ رشدیابندهٔ او، پیشرفت او در شهسواری مسیحی‌اش، محدود است. شخصیت‌پردازی آخیلس (آشیل) به علّت توجه موضوعی هومر به پدیدهٔ خشم محدود است.[۱۱۳]

در داستان «شهر مس» نیز چنین است: شخصیت‌پردازی موسی و شیخ عبدالصمد به علّت علاقه‌مندی پردازنده به تقوی و ترک نفس محدود است؛ این «آدمهای داستان» تا حدی توصیف می‌شوند که برای پیشبرد مضمون اخلاقی داستان لازم است.

همچنان‌که مسافران از قصر باشکوه در دل قلعه بازدید می‌کنند به کتیبه‌ای برمی‌خورند که نام صاحب پیشین قلعه را آشکار می‌کند: کوش بن شداد، پسرِ شداد بن عادِ اسطوره‌ای که گویند ارم‌ذات‌العماد را ساخته بود.[۱۱۴] ارم شهری بود با ستونها و غرفه‌هایی از سیم و زر، نهرهایی جاری در آبراهه‌هایی از طلا، و پیاده‌روهایی مفروش به یاقوت و مروارید؛ به سخنی کوتاه، بهشتی زمینی بود ساختهٔ پادشاهی مغرور که می‌خواست شکوه و عظمت بهشتی را که در زندگی دیگر وعدهٔ آن داده شده بود، روی زمین ایجاد کند. اما در داستان ارم، خداوند اجازه نمی‌دهد تا پادشاه از شهری که با آن همه رنج و مرارت ساخته بود بهره‌مند شود. افسانهٔ ارم به مناسبت آنکه ذکرش در قرآن مجید (سورهٔ فجر: آیات ۸ـ۶) آمده است، و نیز از بابت حکایت جداگانه‌ای که در الف لیله به آن اختصاص داده شده بود، بخوبی معروف بود؛ و ارجاع به کوش، پیوستگی بی‌درنگ با ثروت دنیوی و غرور خداناترسانه را که مؤدی به عقوبت الهی شده است، وارد داستان «شهر مس» می‌کند.[۱۱۵]

کوش در کتیبهٔ خود داستان قلعهٔ سیاه را بازمی‌گوید: وی هزاران سال در آن می‌زیست و ثروت بی‌حدّ و مرز می‌اندوخت و بر این باور

بود که ثروت و مکنت او برای ابد می‌ماند؛ تا اینکه فرمان و قضای الهی به صورت مرگ نازل و درگذشتِ همهٔ رعایای پادشاه آغاز شد. کوش توبه کرد و چون می‌دانست هلاکش نزدیک است دستور داد ابیاتی حاکی از ترک نفس و زنهار از مال‌اندوزی روی کتیبه‌ها حک کنند و در تمام قلعه در معرض دید قرار دهند، آن‌گاه فرمان داد سپاهیانش با لباس رزم کامل جمع شوند و از آنها پرسید آیا می‌توانند مرگ را از وی دور کنند، و سپاهیان به ناچار اذعان کردند که در برابر مشیّت خداوند ناتوانند. پردازندهٔ متن برای تأکید بیشتر بر مضمون ناتوانی انسان، کوش را بر آن می‌دارد که فرمان دهد همهٔ ثروتی را که گرد آورده بود بیاورند و به تماشا بگذارند؛ زر سرخ، مرواریدها، جواهرات، نقرهٔ سپید. آن‌گاه پادشاه از رعایای خود می‌پرسد که آیا می‌توانند با اینها برای او تنها یک روز زندگانی بخرند. رعایا به ناچار بر بیهودگی کرّ و فر دنیوی اذعان می‌کنند. آن‌گاه کوش در کتیبه‌اش می‌گوید که وی و رعایایش به سرنوشت تسلیم شدند، حکم خدا را گردن نهادند و مرگ را پذیرفتند، و مرگ همهٔ آنها را دربود.

گرهارت به این قسمت از داستان قلعهٔ سیاه اهمیتی نمی‌دهد و می‌گوید «در آن یا به علّت آن هیچ چیزی در داستان رخ نمی‌دهد.»[۱۱۶] امّا هموری در ارزیابی قلعهٔ سیاه به عنوان «پیشاهنگ» «شهر مس» تیزبین‌تر است.[۱۱۷] داستان کوش در رویدادهای مختلف داستان طنین دارد. بی‌اعتنایی خودسرانهٔ کوش در برابر قدرت خداوند، و به دنبالش تسلیم شدن به ارادهٔ الهی، یادآور عفریتان متمردی است که در دمشق و کَرکَر ذکرشان آمد: آنها نیز نخست در برابر سلیمان نافرمانی کردند اما بعداً به ناچار سر تسلیم فرود آوردند. چنان‌که بعداً نشان خواهیم داد، صحنهٔ قلعهٔ سیاه به مثابه تمثیل و نظیرِ داستان بعدی عفریت محبوس و تدمر، ملکهٔ شهر مس، است.

اما فصل قلعهٔ سیاه در داستان همچنین الگویی از تناظر و تکرار

لفظی را نشان می‌دهد که با تناظر ساختاری که هم‌اکنون توصیف کردیم تطبیق می‌کند. به یاد بیاورید عبارتی را که در آغازِ صحنهٔ قلعهٔ سیاه گفته می‌شود: «هو عبره لمن اِعتبر» («عبرتی است برای هر آن‌کس که عبرت گیرد»). فعل اِعتَبَر که از این داستان گرفته شده است در کتیبهٔ پنجم به کار رفته است آنجا که به بیننده اندرز داده می‌شود: ای کسی که به این مکان رسیده‌ای از آنچه می‌بینی عبرت گیر (اعتبر). در همان کتیبه کوش می‌گوید: «کاتبی را فرا خواندم و به او دستور دادم این اشعار و نصایح عبرت‌انگیز (الاعتبارات) را بنویسد.»[۱۱۸] اگر ریشهٔ ع ـ ب ـ ر فقط یک بار به کار می‌رفت ممکن بود خیلی زود از ذهن خواننده زدوده شود، ولی با تکرار بتدریج خود را، هرچند به طور نهانی، به عنوان یک واژهٔ راهنما در داستان پیش می‌کشاند و بر ذهن ما تحمیل می‌کند.

قابل توجه آنکه این واژهٔ مضمون‌نما در قرآن نیز کاربرد فوق‌العاده نمایانی دارد. از نمونه‌های بسیار آن می‌توانیم آیهٔ ۱۱۱ سورهٔ یوسف را نام ببریم: «لَقَد کانَ فی قَصَصِهِم عِبْرَة لِاُولِی الاَلْبابِ» («در داستانهایشان خردمندان را عبرتی است»)؛ و آیهٔ ۲ سورهٔ حشر: «فَاعتَبِروُا یا اُولِی‌الاَبْصار» («پس ای اهل بصیرت عبرت بگیرید»).[۱۱۹]

در بررسی جداگانه‌ای واژه‌های راهنمایی چون موت (مرگ) و ارتحال (عزیمت کردن) را که در سراسر حکایتها و صحنه‌های مختلف داستان به دفعات به‌کار رفته‌اند فهرست کرده‌ام.[۱۲۰] در اینجا فقط یک مثال دیگر ذکر می‌کنم و آن تنسیق واژه‌های غرور، زینه (زینت) و دنیاست. ماجراجویان درون قلعهٔ سیاه شعری را می‌یابند که بر سنگ نقر شده است و شامل این مصراع است: «فلا تغُرَنَکَ الدّنیا بِزینَتِها» («مگذار دنیا با زینت خود تو را بفریبد»). طی همان صحنه در قسمت نثرِ متنِ مورد بررسی ما همین هشدار تکرار می‌شود: «وَلا تَغْتَرَّ بالدُّنیا و زینتِها» («فریب دنیا و زینت آن مخور»).[۱۲۱] ما در صحنه‌ها و داستانهای بعدی

حکایت خود به تکرار این واژه‌های راهنما را می‌بینیم.

کنار هم گذاری واژه‌های غرّ و دنیا در داستان «شهر مس» در قرآن نیز نظیر دارد. در آیهٔ ۳۱ سورهٔ احزاب آمده است: «فَلا تَغُرَّنكُمُ الحَیوةُ الدُنیا وَ لا تَغُرَّنكَمُ باللهِ الغُرُور» («زندگی دنیا فریبتان ندهد، و نیز شیطان فریبکار شما را از خدا نتاراند»). تنسیق واژه‌های زینت و دنیا در متن مورد بررسی ما در آیهٔ ۴۷ سورهٔ کهف قرآن نیز نظیر دارد: «اَلمالُ وَ البَنُونُ زِینَةَ الحَیاةَ الدُنیا وَ الباقِیاتُ الصالِحاتُ عِنْدَ رَبِّکَ ثَواباً» («ثروت و فرزندان زینت زندگی دنیوی است، اما کارهای نیک پایدار در نزد خدایت پاداش بهتری دارد»)؛ و نیز آیهٔ ۶۰ سورهٔ قصص که می‌فرماید: «وَ ما اُوتیتُم مِن شیءٍ فَمَتاعُ الحیاةِ الدُّنیا وَ زینَتُها وَ ما عِنَد الله خیرٌ و اَبقیٰ اَفَلا تَعقِلونَ» («چیزهایی که به شما داده شده است متاع و زینت زندگی دنیوی است، اما آنچه در نزد خداست بهتر و پاینده‌تر است، آیا تعقل نمی‌کنید؟»)[۱۲۲]

اشارات قرآنی که به طور ضمنی در واژه‌های راهنمای داستان مورد بررسی ما انعکاس یافته است، صفت اخلاقی و اخلاق‌آموزی زبانِ قصهٔ «شهر مس» را شدت می‌بخشد. در بحث پایانی این فصل خواهیم دید که چگونه این واژه‌های راهنمایِ تأثیرپذیرفته از قرآن سرنخی به دست می‌دهند که مخاطبان پردازنده را بشناسیم.

پیش از اتمام این فصل می‌خواهم نکتهٔ دیگری را دربارهٔ واژهٔ راهنما و رابطهٔ شعر و نثر در داستان «شهر مس» خاطرنشان کنم. در فصل سوّم، از گرایشی یاد کردم که در بررسی انتقادی الف لیله، بندهای منظوم را در تجزیه و تحلیل ادبی شبها نادیده می‌گیرد و متذکر شدم که هورورویتس ثابت کرده است که بسیاری از اشعار الف لیله از مجموعه‌های شعریِ مستقل اقتباس شده‌اند و آفریدهٔ پردازندگان الف لیله نیست.[۱۲۳] از این رو لیتمان دربارهٔ اشعار در نسخهٔ مک‌ناتن حکم کلی داده است که «این اشعار و ابیات اغلب از نوعی هستند که می‌توان آنها را حذف کرد بی‌آنکه خللی در سیر متن منثور وارد

شود.»[۱۲۴] و گرهارت بویژه اشعاری را که در داستان «شهر مس» آمده است به عنوان افزوده‌های «بعدی» نادیده می‌گیرد و اظهار می‌دارد کتیبه‌های منظوم «فاقد انگیزه»اند و نزدیک به «مضحک بودن» هستند.[۱۲۵]

اما مفهوم واژهٔ راهنمایِ مضمون‌نما به ما اجازه می‌دهد اشعار داستان «شهر مس» را به عنوان اجزای اصلی داستان به صورتی که اینک در دست ماست از نو مطمح نظر قرار دهیم. ما می‌توانیم خیلی راحت بپذیریم که بسیاری از اشعارِ مندرج در داستان «شهر مس»، اگر نه بیشتر آنها، از مجموعه‌های ادبی اقتباس شده‌اند، و این را گودفروئا ـ دمومبین تا حدی نشان داده است.[۱۲۶] با وجود این، نمونه‌های واژه‌های راهنمای ما از قلعهٔ سیاه به گمان می‌آورد که پردازنده تک تک واژه‌های مضمون‌نما را از گلچینهای شعر یا از منابع شناخته‌شده‌ای چون قرآن [مجید] برگزیده و سپس آنها را با تغییرات مختصری در بندهای منثور خود به کار برده است (خوشه‌های واژه‌های راهنمایی مانند غرور /زینت /دنیا را که هم در نثر و هم در شعر به کار رفته‌اند در «شهر مس» مشاهده کردیم.)[۱۲۷] آنچه در این نمونه‌ها می‌بینیم این است که پردازنده از دیوانها و مجموعه‌های شعری استفادهٔ مبتکرانه‌ای کرده و دست‌کم پاره‌ای از اشعارِ داستان را از آنها اقتباس کرده است. وی با تکرار واژه‌های راهنما از اشعار به روایت منثور، موفق شده است نقل قولهای شعری را با داستان منثور ترکیب کند. در نتیجه، داوری لیتمان دربارهٔ جدایی‌پذیر بودن اشعار الف لیله باید با جدیت مورد پرسش قرار گیرد. با تکرار اصطلاحات موضوعی کلیدی، یعنی واژه‌های راهنمای مندرج در عبارتها و بندهای شعری، مضمونهایی که در روایت منثور بیان می‌شوند قوّت و تأکید بیشتری پیدا می‌کنند. در داستانهایی مانند «شهر مس» شعرها را دیگر به آسانی نمی‌توان از متن منثور جدا کرد؛ زیرا این شعرها دیگر «افزوده» نیستند.

۴ـ۲ـ۴. داستان عفریت زندانی

انتقال از قلعهٔ سیاه به صحنهٔ بعد بسیار کوتاه است. موسی پیش از آنکه قصر را ترک گوید میز مرمرین کوچکی می‌یابد که با نوشته‌های پارسامنشانه‌ای تزیین شده است. وی آن را به عنوان یگانه جایزهٔ یادگاری خود از این دیدار برمی‌دارد، و مسافران سفر خود را از سر می‌گیرند (ذکر این میز در داستان تصادفی است، اما از این لحاظ مهم است که منابع تاریخی‌ای را منعکس می‌کند. من دربارهٔ آن بعداً دربخش جداگانه‌ای سخن خواهم گفت). مسافران با عبدالصمدِ راهنما به سفرشان در دل بیابان ادامه می‌دهند، و وقتی توقف می‌کنند که در نهایت تعجب چشمشان به مجسمهٔ سوار مفرغینی می‌افتد که بر سر تپه‌ای ایستاده است. در آنجا درمی‌یابند که اگر کف دست سوار را بمالند مجسمه می‌چرخد و به طرفی می‌ایستد که شهر مس را نشان می‌دهد.

اما پیش از آنکه مسافران به شهر افسانه‌ای برسند، برخورد دیگری مانع راهشان می‌شود. گرهارت صحنهٔ بعد از این ــ یعنی کشف عفریتی که در ستونی زندانی است ــ را تحلیلی کوبنده می‌کند و گلایه می‌کند که از میان همهٔ افزوده‌ها و دستکاریهای زننده در «شهر مس»، «تنها حکایت این عفریت چیزی بیگانه باقی مانده و در بافت داستان تحلیل نرفته است.»[۱۲۸] مسلماً این درست است که حکایت عفریت حکایتی است که آشکارا مشابه روایات شفاهی در فرهنگهای مختلف است؛ به عنوان مثال بورشارت نمونه‌های مشابه از مصر باستان و افسانه‌های کتاب مقدس نقل می‌کند.[۱۲۹] اما اگر آن را تنها یک افزودگی بی‌جهت بشماریم یا خیلی ساده نتیجه بگیریم که پیوند زدن ناشیانهٔ منابع است، حقّ این داستان را به واقع نگزارده‌ایم.

همین طور که مسافران به شتاب به سویی می‌روند که مجسمهٔ سوار مفرغی نشان داده است، موسی و همراهان ناگهان چشمشان به ستون

سنگی عظیمی می‌افتد که در آن عفریت بالداری، داهش بن اعمش، به جادو گرفتار شده است. وقتی عبدالصمد از او استنطاق می‌کند (در اینجا باز شیخ در نقش راهنما و مترجم عمل می‌کند) عفریت داستان خود را باز می‌گوید و شنوندگان را به دل داستان در داستان دیگری می‌کشاند. داهش زمانی سپهسالار پادشاهی بوده است که از فرمانبرداری خداوند سرپیچیده و از پیامبرش حضرت سلیمان اطاعت نکرده است. عفریت در مقام فرماندهی سپاه، لشگر جنّیان را رهبری می‌کند که همه مسلح و مطیع اوامر او و متمرد و سرکش از اوامر خداوند هستند. اما لشکریان او نمی‌توانند پادشاه و خود وی را از خشم سلیمان نجات دهند. همین‌که داهش شکست خورد، در ستونی که اکنون مسافران مشاهده می‌کردند به زندان افکنده شد. عفریت که اینک از کرده پشیمان شده است پیوسته قدرت پروردگار را ستایش می‌کند. جالب است که معنای لفظی نام عفریت یعنی «مات و مبهوت پسرِ چشم‌پفیده»، به صورت طنزآمیزی اندیشهٔ شکست و بُهت داهش را تأیید می‌کند.

داستان عفریت محبوس در ستون از لحاظ ساختاری یادآور اجنهٔ متمردی است که قبلاً در صحنه‌های دمشق و کَرکَر توصیف شدند: آنها نیز از فرمان سلیمان سرپیچیدند و در ظرفهای سربسته و ممهور زندانی شدند (متن چاپ هابیشت بر این همانندی با گفتن این جمله تأکید می‌کند که سلیمان، داهش را در ستون زندانی و آن را با خاتم خود ممهور کرد، که این انعکاسی است از اقدام پیشین سلیمان در زندانی کردن جنیان و شیاطین متمرد در خمره‌ها و مُهر کردن سر آنها با خاتم خود). [۱۳۰] اما حکایت داهش، قلعهٔ سیاه و کوش بن شداد را نیز به یاد می‌آورد، زیرا کوش نیز از قدرت و ثروت خود سرخوش بود. او نیز مانند عفریت بر سپاهی حکم می‌راند که مطیع همهٔ فرمانهای او بودند، اما این سپاه نتوانست او را از خشم و ارادهٔ خداوند در امان دارد.

به این ترتیب، در آغاز رویدادهای کرکر و قلعهٔ سیاه مضمون و بن‌مایهٔ ثروت، غرور، تمرد و سرپیچی از فرمان خداوند و به دنبالش تسلیم نهایی به ارادهٔ پروردگار بر اثر فشار، تثبیت می‌شود. این الگو در داستان عفریت تکرار می‌شود و درواقع ما را برای ترک همه‌چیز در قصر ملکه تدمر در شهر مس آماده می‌کند، جایی که این مضمون برای یک بار دیگر و آخرین بار به نمایش گذاشته می‌شود. پردازندهٔ الف لیله بین چهار حکایت عمدهٔ داستان ــ عفریتهای زندانی در خمره‌های مسین، قلعهٔ سیاه، عفریت محبوس در ستون، و قصر تدمر ــ یک نوع هماهنگی ساختاری ایجاد کرده است که با کنارِ هم گذاشتن این حکایتها طنین قویتری پیدا کرده‌اند.

اما مشابهتهای ساختاری در قصهٔ عفریت با تکرارهای لفظی نیز تقویت شده است. یک مثال این شگرد را بخوبی مجسم می‌کند. درست پیش از واپسین نبردِ لشکریان سلیمان و داهش، پیامبر خدا آخرین پیام را به شاه متمرد می‌فرستد و در آن به وی اصرار می‌کند که توبه کند و سرِ تسلیم فرود آورد. حضرت سلیمان اظهار می‌دارد در غیر این صورت «تو را عبرت دیگران و مثالی از جهت عقوبت برای دیگران قرار می‌دهم» («واجعلک عبره و نکالاً لغیرک»).[۱۳۱] البته واژهٔ راهنمای عبره یادآور داستان قلعهٔ سیاه است، و مشابهت ساختاری میان حکایت کوش و داهش را بیشتر نمایان می‌کند. عفریت شکست‌خورده، مانند کوش بن شداد و جنیان محبوس در خمره‌های مسین، در برابر موسی و همراهانش همچون درس عبرتی‌اند برای آن کس که باید عبرت گیرد.

۴ـ۲ـ۵. تختگاه ملکه تُدمر

داهش داستانش را تمام می‌کند و به موسی و یارانش نشان می‌دهد که از چه راهی باید بروند؛ مسافران به سفر خود ادامه می‌دهند تا به شهر مس می‌رسند.

تپه‌ای مشرف بر شهر است. موسی همراه طالب و راهنمایشان به قلهٔ تپه صعود می‌کند. در آنجا هفت لوح می‌یابند که نصایحی به شعر دربارهٔ فانی بودن انسان بر آنها کنده شده است. موضوع و همچنین واژه‌های راهنما آشناست (مرگ، عبرت، رحلت، فریب، دنیا) که در تمام این اشعار تکرار شده‌اند. وقتی موسی می‌فهمد که روی لوح نخستین چه نوشته شده است می‌گرید و می‌گوید: «والله ان الزهد فی الدنیا هو غایة التوفیق و نهایة التحقیق» («به خدا سوگند که ترک دنیا سرمایهٔ نجات و موجب بلندی درجات است»). وی به همین ترتیب در برابر مضمون بقیهٔ الواح عکس‌العمل نشان می‌دهد. متنهای بولاق و مک‌ناتن موسی را پس از مواجهه با آخرین کتیبه در بالای تپه چنین توصیف می‌کنند: «از تپه به زیر آمد و دنیا را پیش چشم خود مجسّم کرد» («نزل من فوق جبل و قدر صور الدنیا بین عینیه»). آوردن این جمله درست در پایان حادثهٔ تپه، پس از خواندن آخرین کتیبه، چنین به ذهن می‌آورد که موسی اکنون اولین مرحلهٔ تربیت اخلاقی را به راهنمایی عبدالصمد به پایان رسانیده است. به سخن هموری، «وی دیده که دنیا چه ارزشی دارد و به چند می‌ارزد.»[۱۳۲]

اکنون داستان با گامهایی سریعتر پیش می‌رود. مسافران تاکنون مخاطبانِ خاموش تقریراتِ گنهکارانِ پشیمانِ توبه‌کار بودند؛ اکنون باید فعالانه از دیوارهای شهر بالا بروند و با جادو روبه‌رو شوند. موسی برای آزمایش آماده است.

همین‌که سه مرد از تپه به زیر آمدند و به دیگر مسافران پیوستند، تازه با معمّای خودِ شهر روبه‌رو شدند. دیوارهای بس مرتفع و دروازه‌های قفل‌شده شهر را حراست می‌کردند. چنان به نظر می‌رسید که شهر مس نیّت آن ندارد کسی را به درون خویش راه دهد. طالب، مردِ همیشه اهلِ عمل، پیشنهاد کرد نردبانی غول‌آسا بسازند و با آن بالای دیوارها روند. در سراسر این صحنه نه کلمه‌ای و نه آوایی از درون شهر

که به نحو هراس‌انگیزی خاموش است به گوش نمی‌رسد. پس از ساختن نردبان، امیر داوطلبانی می‌خواهد که با آن بر سر دیوارها روند و وسیله‌ای برای باز کردن دروازه‌ها از درون بجویند. دوازده مرد پی در پی بخت خویش را می‌آزمایند. هریک از نردبان بالا می‌رود، در آنجا نگاهی خیره و مسحور به چیزی ناشناخته می‌افکند و فریاد می‌زند: «تو زیبایی!» و سپس بی‌محابا خویشتن را به آن سوی فرومی‌افکند و می‌میرد. موسی دارد ناامید می‌شود که عبدالصمد خود داوطلب می‌شود که راه رخنه به شهر را بیابد. مسافران ماجراجویی که هنوز زنده‌اند و پای نردبان تجمع کرده‌اند، خبر ندارند که شبح حوریانی در آن سوی دیوار لول می‌زنند و هر مردی را که از دیوار دفاعی شهر بالا می‌آید افسونگرانه به خویشتن می‌خوانند. عبدالصمد در برابر وسوسه‌ها مقاومت می‌کند و با بر زبان آوردن نام خدا و خواندن آیاتی از قرآن از اینکه در مهلکه افتد پرهیز می‌کند. هیچ‌یک از دوازده مرد پیشین از خداوند کمک نخواسته بودند، تنها شیخ چنین می‌کند و زنده می‌ماند. در داستانی که دینداری و خداترسی ستایش می‌شود، تناسب دارد که موفقیت از آنِ مردی شود که برای کمک، به خداوند متوسل شده است. به علاوه، گذاشتن این دعاها به دهان عبدالصمد شخصیت‌پردازی او را از راهنما و مرشدی خداترس که راه را برای دیگران باز می‌کند فراتر می‌برد. شخصیت‌پردازی شیخ، مانند طالب و موسی، اساساً از راه قول و عمل تحقق می‌یابد نه با توصیفهای طولانی و تجزیه و تحلیلهای روان‌شناختی. همین‌که راهنمایشان دروازه‌ها را از درون می‌گشاید، موسی و همراهانش وارد شهر مس می‌شوند و از میان چهار بازار متوالی می‌گذرند:

به بازار حریریان رفتند و آنجا را پر از پارچه‌های حریر و دیبا یافتند که با زر سرخ و سیم سپید به رنگهای مختلف بافته شده بود، اما

صاحبانشان همه مرده و بر زیراندازهای چرمین دراز کشیده بودند، و از هیچ‌کس نفسی برنمی‌آمد.[۱۳۳]

بازارهای گوهرفروشان و صرافان و عطرفروشان نیز همین‌گونه است: همه جا کالاهای گران‌قیمت در برابر صاحبان قبلی‌شان روی هم انباشته شده‌اند و آنها این اشیا را نظاره می‌کنند اما نمی‌توانند از آنها بهره‌ای ببرند. مسافران در بازارهای مردهٔ شهر گردش می‌کنند تا به قصری می‌رسند.

در دهلیزهای این قصر نیمکتهایی دیدند از عاج با روکشی از طلای درخشان و ابریشم، و بر روی آنها مردانی نشسته بودند که گوشتشان بر استخوان خشکیده بود. و جاهلان تصور می‌کردند که خوابیده‌اند، اما آنها مرده بودند و شرنگ مرگ را چشیده بودند.[۱۳۴]

اشیای گرانبها در کنار اجسادِ کامل بر جای مانده‌اند: درست مانند بازارها، فعالیّتِ به ظاهر به حالت تعلیق درآمده، حال‌وهوای یک تابلوی زنده در تضاد با واقعیّت مرگ را مجسم می‌کرد.

درون قصر، موسی و یارانش به تالار باشکوهی رسیدند که جسد فرمانروای شهر، ملکه تدمر، در آن بود؛ جوان و با زیبایی و جمالی خیره‌کننده، بر سریری نشسته بود و جامه‌های گرانبها بر تن داشت. پوشش او به دقت تصویر شده است: «جامه‌ای از لؤلؤ تر و تاجی از زر سرخ مرصع به گوهرهای قیمتی بر سر داشت [و گردنبندی از جواهر گردن ملکه را می‌آراست] و گوهرهای درخشان در کمرگاه او چشم را خیره می‌کرد.» و بالاخره: «دو گوهر بر جبین داشت که چون آفتاب می‌درخشید.» این توصیف، تصادفی و دلبخواهِ پردازنده نیست، زیرا این پوشش جواهرنشانِ بدن تدمر است که داستان را به نقطهٔ اوج خود می‌رساند.

جسدِ بر جای نشستهٔ ملکه به چشم ناظران زنده می‌آید؛ چنان زنده که درواقع گمان برده می‌شود که «چشمهایش به آنها می‌نگرد و آنها را از چپ و راست زیر نظر دارد.» در اینجا بار دیگر پردازندهٔ متن تقلیدی نگران‌کننده از زندگی را در برابر ما می‌نهد.

عکس‌العملی که در اینجا قهرمانان ما در برابر تدمر نشان می‌دهند اطلاعات زیادی دربارهٔ شخصیت آنها به ما می‌دهد. موسی در وی حیران مانده و «از زیبایی، سرخی گونه‌ها و سیاهی گیسوانش» مبهوت شده است و او را زنده می‌پندارد نه مرده. اما طالب این حالت حیرت و بهت‌زدگی را می‌شکند و توضیح می‌دهد که پیکری که در برابر آنهاست واقعاً زنده نیست. طالب می‌گوید: «پس چگونه می‌تواند به سلام شما پاسخ گوید؟» پس از این طالب می‌گوید که این فقط یک تمثال است، اما «در آن حکمتی است ... پس از مردن چشمان او را کنده زیبق [جیره] در کاسهٔ چشمان ریخته‌اند. سپس چشمها را به چشمخانه بازگردانده‌اند و اکنون چنان می‌نماید که پلکها در جنبش‌اند و نظارگیان را گمان این است که این دختر به چپ و راست نگاه می‌کند.»

موسی به این امر با گفتن اینکه «منزه است خدایی که نیستی بر او راه ندارد و فنا و زوال نصیب بندگان کرده است»، واکنشی احترام‌آمیز نشان می‌دهد. در اینجا در بزنگاه داستان تضاد میان دینداری و پارسایی امیرموسی و عملگراییِ شکاکانهٔ طالب آشکارتر و مؤکدتر می‌شود.

پردازندگان متنهای بولاق و مک‌ناتن بلافاصله بعد از این، پلکانی را توصیف می‌کنند که به تختگاه ملکه تدمر می‌رسد. روی پله‌ها مجسمهٔ دو غلام، یکی سپید و دیگری سیاه، ایستاده است. در دست یکی وسیله‌ای از پولاد و در دست دیگری شمشیری بود جواهرنشان و درخشنده که چشمها را خیره می‌کرد. پردازنده دربارهٔ این مجسمه‌ها توضیح بیشتری نمی‌دهد و پیش می‌رود تا متن کتیبه‌ای طولانی را

بیاورد که بر پلکان نوشته شده است. با این حال، توصیف کوتاه مجسمه‌ها اثر خود را می‌گذارد. حضور بی‌حرکت مجسمه‌های مسلح، در سراسر گفتگو و نیایشهای پارسایانه زمینه‌ای پرتنش به نصایح و توصیه‌هایی می‌دهد که امیرموسی و یاران او را با تهدید به مرگ در میان گرفته است.

کتیبه‌ای که روی پلکان در میان دو مجسمه است ما را وارد داستان تدمر می‌کند. ملکه در این اطلاعیهٔ نقرشده اعلام می‌دارد که از زندگی طولانی و ثروت و قدرت بی‌سابقه بهره‌مند بود، تا اینکه خداوند فرمان خویش را نازل کرد و شهر او را به خشکسالی و قحطی گرفتار کرد. وی تقلای بسیار کرد در برابر مرگ مقاومت کند، اما توفیقی نصیبش نشد. آن‌گاه چون دریافت که در سرزمینی قحطی‌زده با پول نمی‌توان غذا خرید، همهٔ ثروت و گنجینه‌های شهر را به تماشا گذاشت، و خود و رعایایش را به ارادهٔ خداوند سپرد و سرِ تسلیم فرود آورد. بلافاصله در اینجا داستان کوش بن شداد و قلعهٔ سیاه به خاطر می‌آید: ثروت و قدرت زیاد که به خواست خداوند نابود می‌شود و به دنبالش مقاومت و سپس تسلیم و فرمانبرداری می‌آید و قصر متروک باشکوهی که باقی می‌ماند تا گواه و درس عبرت برای آیندگان باشد.

کتیبه با توصیه‌ای طولانی ادامه می‌یابد که انسان را زنهار می‌دهد از اینکه فریفته و مغرورِ متاع دنیوی شود. همچنین، شامل ستایشی از پروردگار است که مانند جاهای دیگر بر جاودانگی و قدرت او بر انسان تأکید می‌شود: «بسم الله الباقی السرمدی. بسم الله مقدر القضاء و القدر.» نیایشی که در پی می‌آید مهمترین واژه‌های راهنمایی را که پیشتر در داستانها به آنها برخوردیم، در خود جمع کرده است:

می‌بینم که به دنیا و زینتهای آن راغب شده‌ای (اراک ترغب فی الدّنیا و زینتها) ... از آنان که پیش از تو به گور رفتند عبرت گیر (اِعْتَبِر) ...

کجا هستند اقوام کهن؟ این عبرتی است برای آن که عبرت گیرد (عبرة لمن یَعتبر) ... انسان نباید فریفتهٔ چیزی از دنیا شود (لا یَغْترُّ بشیءٍ مِنَ الدُنیا).[۱۳۵]

در اینجا تجمع جالب توجه واژه‌های راهنما وجود دارد که اهمیّت آنها لحظه‌ای دیگر روشن می‌شود. ولی نخست اجازه بدهید خواندن کتیبهٔ ملکه را به پایان بریم:

آن کس که به شهر ما بیاید آنچه که مال تواند بردارد ولی دست به این چیزها که در تن من است نگذارد که اینها ساتر عورت من است و از دنیا چیزی که برای من مانده همین است. زینهار که به این چیزها دست دراز کند که هلاک خواهد شد.[۱۳۶]

اکنون ببینیم دو قهرمان اصلی این داستان به این نصیحت چگونه پاسخ می‌دهند. پردازندگان متنهای بولاق و مک‌ناتن به ما می‌گویند که موسی «سخت بگریست چنان‌که بی‌خود شد؛ چون به خود آمد هرچه دیده بود بنوشت و عبرت بگرفت.» پس از آن به لشکریان اجازه داد که اموال بقیهٔ قصر را به یغما برند ولی مؤکداً از آنها خواست به بدن ملکه دست‌اندازی نکنند. این امر سبب اعتراض طالب شد:

از بهر این کلمات این مالها ترک نتوان کرد. او مرده است. حاجت به این چیزها ندارد. این مال و گوهرها زینت زندگانی است (زینة الدنیا).[۱۳۷]

طالبِ عملگرا که نمی‌تواند به قدرت بازدارندهٔ یک مشت کلمات گردن نهد، با استدلال خود خویشتن را محکوم می‌کند. همین که کلمات «زینة الدنیا» (زینت زندگانی) از دهانش خارج می‌شود، ما تکرار طنزآمیز واژه‌های راهنمایی را که در کتیبه به کار رفته است باز

می‌شناسیم. در سراسر داستان، «زینة الدنیا» دلالت بر ثروت و مکنت دنیوی دارد که مایهٔ دورشدگی انسان از خداوند است. غرض کتیبه آن بود که مسافران را از فریفتگی به زرق و برقهای پوچ دنیوی باز دارد.

به همین دلیل، وقتی طالب این کلمات را در توجیه کار خود و حقانیت خویش به کار می‌برد، جماعت درمی‌یابند که وی دارد قانون اخلاقی قصه را زیر پا می‌نهد.

اما در حالی که طالب قانونی را نقض می‌کند که در واژه‌های راهنما به آن اشاره شده است، موسی دقیقاً مطابق آنچه درخواست شده است عمل می‌کند. کتیبه‌هایی در سراسر داستان در «شهر مس» نصب شده است که درست تا آخرین آنها در جلو تختگاه تدمر به او فرمان داده‌اند: عبرت گیر؛ و این درواقع کاری است که وی بعد از خواندن آخرین کتیبه می‌کند: «اعتبر بما شاهده» («از آنچه شاهد آن بود عبرت گرفت»).

این دو قهرمان انتخاب خود را کرده‌اند و نتایج آنها بزودی معلوم می‌شود. طالب از پله‌ها بالا می‌رود تا به جواهر و جامهٔ دختر دست‌اندازی کند. آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد به اختصار روایت شده است:

> به پله‌ها نزدیک شد، از آنها بالا رفت و به میان آن دو شخص رسید. در حال یکی از آن دو دبوس بر پشت او بزد و دیگری با شمشیری که در دست داشت سر او از تن جدا کرد. و او مرده بر زمین افتاد.[۱۳۸]

مجسمه‌ها رازشان را آشکار کردند؛ آنها آدمهای مصنوعی خودکار و پاسدار ملکه بودند. و وعده‌ای که در شمشیرهای درخشان آنها به صورت ضمنی وجود داشت اکنون به نحوی رضایتبخش به انجام رسیده بود.

طالب نشان داده بود که به آنچه فقط الفاظ و کلمات تلقی می‌کرد اعتنایی ندارد؛ امّا ما که در میان مستمعان قصه‌پرداز بودیم از ترکیب و

تکرار واژه‌های راهنما، یعنی «اِعتَبَر» و «زینة الدنیا» آماده‌باش بودیم و می‌دانستیم در مقطع بحرانی و مهم روایت قرار داریم.

به این ترتیب واژه‌های راهنمایی که در سراسر بخش منثور و منظوم حکایتهای جداگانه تکرار می‌شوند به داستان «شهر مس» وحدت مضمونی می‌دهند. این واژه‌های مضمون‌نما همچنین کمک می‌کنند که تمایلات اخلاقی نهفته در پسِ اعمال قهرمانان در کانون توجه قرار گیرد، مانند وقتی که موسی و طالب در انتخاب میان عبرت گرفتن و خویشتن را به وسوسه‌های زینتهای دنیوی تسلیم کردن، مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند.

۴ـ۲ـ۶. بازگشت به دمشق

با مرگ طالب صحنهٔ اصلی داستان به پایان می‌رسد و تنش دراماتیک از میان می‌رود. مسافرانی که زنده مانده‌اند از گنجینه‌های مجاز در قسمتهای دیگر قصر آنچه می‌خواهند برمی‌گیرند، درهای قصر را پشت سرشان می‌بندند، و با یک جملهٔ کوتاه که انتقال آنها را بیان می‌کند به ساحل کَرکَر می‌رسند. در آنجا مشکلی برای به دست آوردن خُمهای سلیمانی ندارند: مردمان غارنشین کَرکَر از آنها پذیرایی می‌کنند و غواصانی می‌فرستند که این خُمها را از ته دریا بیرون آورند. ساکنان محلی تعریف می‌کنند که چگونه خضر آنها را به دین اسلام درآورد. در اینجا کلماتی در متن آمده است تا بر موضوع بزرگتر «شهر مس» تأکید بیشتری گذاشته شود. هنگامی که مَلکِ کَرکَر به امیرموسی می‌گوید که خضر به آنها کلماتی یاد داده است تا بخوانند، موسی می‌پرسد: «آن کلمات کدام است؟» و ملک جواب می‌دهد:

آن کلمات این است: لا اله الا الله وَحْدَهُ لاشَریکَ لَه له الملک و لَهُ الحَمْد یُحیی و یُمیت و هُوَ عَلی کُلّ شیءٍ قدیر (خدایی جز الله نیست. او تنهاست،

شریک ندارد. سلطنت و ستایش او راست. زندگی می‌دهد و می‌میراند. و بر همه چیز تواناست.) و ما بجز با این کلمات به خدای عزّوجل تقرب نمی‌جوییم.[۱۳۹]

شهادت ملک بر مضمونهایی که در قلعهٔ سیاه و شهر مس آمده مُهر است تأکید می‌زند: یعنی قدرت خداوند بر مرگ و زندگی، و توانا بودن او بر همه چیز. جملهٔ بعدیِ مَلک که ما «بجز با این کلمات به خداوند تقرب نمی‌جوییم» ثابت می‌کند که اهالی کَرکَر مردمانی با ایمان و مسلمانانی درست‌کیش هستند: مثال اخلاقی تحسین‌برانگیزی برای شنوندگان، و الگوی ساده و بی‌پیرایه‌ای از خداشناسی و خداترسی بعد از دیدن آن‌همه کبر و کبکبه در طی سفر. به این ترتیب، پردازندهٔ متن، صحنهٔ کَرکَر را وارد موضوع بزرگتر «شهر مس» می‌کند.

بازگشت از کَرکَر به دمشق با یک جمله صورت می‌گیرد. در صحنهٔ پایانی در دمشق دیگر ذکری از شیخ عبدالصمد به میان نمی‌آید؛ وظیفهٔ او به عنوان راهنما به پایان رسیده است و وجودش در داستان دیگر ضرورتی ندارد. حکایت پایانی، بسیاری از وجوه زبانِ مکالمهٔ آغازین در دربار عبدالملک را بازمی‌نماید. خلیفه خُمهای مسین را می‌شکند و جنّیان از درون آنها به بیرون پرواز می‌گیرند و فریاد می‌زنند که رفتار شریرانهٔ گذشتهٔ خود را ترک گفته‌اند و دیگر بدان بازنمی‌گردند: «التوبه یا نبی‌الله» («توبه ای پیامبر خدا»). عبارت «التوبه» همان است که در صحنهٔ اوّل به کار رفته است، اما کلمات «توبه توبه» طیّ داستان، بعد از مثالهای مکرر از عذاب الهی و تسلیم شدن به ارادهٔ خداوند که مسافران طی سفر با آنها برخورد کرده‌اند، طنین بیشتری پیدا کرده است. هنگامی که خلیفه گنجینه‌هایی را می‌بیند که مسافران از سفر خود آورده‌اند، اظهار می‌دارد: «خدای تعالی آنچه به سلیمان بن داوود علیه‌السلام عطا فرموده است به کس دیگری نداده است»، که بازتاب

جمله‌ای است از حکایت آغازین که در آن از حضرت سلیمان و خمره‌های مسین بحث می‌شود. این تکرارهای زبانی کمک می‌کنند که دو صحنهٔ دمشق مانند دو پرانتز، ابتدا و انتهای داستان را ببندند.

لازم است دو نکته را از حکایت پایانی خاطرنشان کنیم. نکتهٔ نخست در مورد گزارش موسی به خلیفه پس از رسیدن به دمشق است.

> آن‌گاه آنها به خدمت خلیفه درآمدند. امیرموسی همهٔ آنچه دیده بود و همهٔ آنچه روی داده بود بیان کرد و آنچه از اشعار و مواعظ و اخبار نوشته بود به خلیفه بازنمود (الاشعار والاخبار والمواعظ).[۱۴۰]

با وجود اینکه متنهای بولاق و مک‌ناتن هر دو در آوردن کلمهٔ اشعار اتفاق نظر دارند، رشدی صالح این کلمه را چنان عجیب یافته است که در ویرایش خود از الف لیله در داستان «شهر مس» اشعار را به صورت اسفار (جمع سفرها) اصلاح کرده است.[۱۴۱] اما من می‌اندیشم که باید متنهای مک‌ناتن و بولاق را چنان‌که هستند، بدون اصلاح باقی بگذاریم. پردازنده خیلی راحت به قهرمان خود اجازه داده است گفتگوی کوچکی داشته باشد که به برجسته‌ترین بخش ماجرای او اشاره دارد: مسافرانی که مکرراً با اشعار و مواعظی که به صورت کتیبه بوده است مواجه شده‌اند. در یک داستان تعلیمی مانند این، چه چیزی می‌تواند مناسبتر از این باشد که خودِ قهرمان داستان به بُعد اخلاقی سفرش اشاره کند.

و سرانجام، بایسته است کارهای امیرموسی را درست در پایان جستجویش ملاحظه کنیم: پس از آنکه خمره‌های مسین پیدا و گنجینه‌ها تقسیم می‌شود، موسی از خلیفه درخواست می‌کند که اجازه دهد از حکومت کناره گیرد و آن را به پسرش واگذارد تا خود بتواند «به قدس شریف رفته به عبادت مشغول شود. امیرالمؤمنین تقاضای او را قبول کرد و پسرش را در جای او به نیابت بنشاند. امیرموسی به قدس

شریف روان گشته در آنجا وفات یافت». کناره‌گیری امیرموسی از کارهای این‌جهانی در پایان داستان و وقف خویش به عبادت و پرستش خداوند، با مضمون فائقِ ترک نفس و دنیا در داستان تطابق دارد. در پایان داستان تأکید بر اعتکاف زاهدانهٔ موسی در قدس به مخاطبان نشان می‌دهد که وی تعلیم و تربیت اخلاقی خود را به اتمام رسانیده است. اشاره به مرگ قهرمان در پایان احساسی از خاتمهٔ کار ایجاد می‌کند که برای داستانی که قهرمانان و نیز شنوندگان را زنهار می‌دهد که آمادهٔ عزیمت به گورستان باشند، پایان مناسبی است.

۴ـ۳. استفادهٔ داستانپرداز از منابع

۴ـ۳ـ۱. پس‌زمینه: فرهنگ عامه و تاریخ

در این بخش به بررسی همگرایی و تلفیق نفوذ فولکلوری و تاریخی در داستان «شهر مس» می‌پردازم، و بویژه شیوه‌ای را که پردازندگان هزار و یک شب بر آن اساس منابع قبلی خود را جرح و تعدیل کرده‌اند تا با گرایشهای موضوعی خاص متناسب شود مورد توجه قرار خواهم داد.

به عنوان مقدمه شایسته است معیارهای پیتر مولان را برای ارزیابی پیشینهٔ شفاهی داستانهای الف لیله مطمح نظر قرار دهیم. وی در بحث خود از «سفرهای سندباد» و داستانهای مشابه آن در فرهنگهای عامیانه در سراسر جهان، این موارد را ارائه کرده است. وی می‌گوید وقتی کسی بتواند «صور مختلفی از داستان مورد بحث را» کشف کند که در داستانهای متمایز متعددی با زمینهٔ قابل اثبات شفاهی تکرار شده است، می‌توان گفت که این حضور از نفوذ فولکلوریِ سنّتی در سند نوشتاری مفروضی حاصل شده است.[۱۴۲] به نظر می‌رسد چنین صور متناظری برای «شهر مس» فراوان است. انو لیتمان در پیوست طولانی خود بر الف لیله داستان «شهر مس» را در مقولهٔ «حماسه‌های منثور و

افسانه‌ها» رده‌بندی کرده است. لیتمان این داستان را با حکایتهای شهرهایی مقایسه کرده است که ساکنان آنها را خداوند به علّت کبر و غرور و فقدان پارسایی به سنگ مبدل کرده است.[۱۴۳] نمونه‌هایی از خود الف لیله، شامل شهر «آتش‌پرستان» یا «مجوسان»، داستان در داستانی که در جوف حکایت «بانوی اوّل» آمده است، و داستان «ابومحمّد تنبل»* می‌شود.[۱۴۴] چنین حکایتهایی بیشتر سبب مقایسه با داستانهای مندرج در بطن حکایت «شهر مس» می‌شود، مانند مواجهه با قصر ملکه تدمر که مسافران در آنجا اجسادی را می‌بینند که چنان کامل باقی مانده‌اند که گویی مجسمه‌های زنده‌ای هستند. ابن‌الکلبی در کتاب الاصنام خود آنجاکه حکایت عاشق و معشوقی را به نامهای اساف و نائله می‌آورد چنین روایتی را درج کرده است: آن دو پس از آنکه با یکدیگر به زیارت به مکه می‌آیند، دزدانه برای رابطهٔ نامشروع داخل کعبه می‌روند. خداوند عقوبتشان می‌کند و به سنگ تبدیل می‌شوند. پس از آن پیکرهای مجسمه‌مانند آنها را بیرون می‌آورند و در خارج کعبه می‌گذارند «تا مایهٔ عبرت مردم شوند.»[۱۴۵]

لیتمان در بحث از پیشینهٔ فولکلوری داستان «شهر مس» همچنین از ارم ذات‌العماد یاد می‌کند؛ شهری که گفته می‌شود شداد بن عاد آن را ساخته و غرضش از بنای آن رقابت با جلال و عظمت خداوند بود (داستانی که یادآور قلعهٔ سیاه در حکایت «شهر مس» است و در آن، چنان‌که دیدیم، شداد به سبب فریفتگی به زرق و برق دنیوی از راه راست منحرف می‌شود و در برابر خداوند سر به طغیان برمی‌دارد. لیتمان اظهار می‌دارد که داستان «ارم ذات‌العماد» ظاهراً ریشه در روایات عامیانهٔ شفاهیِ دورهٔ جاهلیّت دارد.[۱۴۶] در این زمینه باید به

---

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت هارون‌الرشید و ابومحمد تنبل». ــ م.

فهرست رنه باسه و گودفروئا ـ دمومبین بنگریم که در آنها داستان «ارم» بلافاصله بعد از حکایت «شهر مس» آمده است. پردازندگان این متون شاید به این دلیل دو داستان را کنارِ هم آورده‌اند که دریافته بودند این دو مضمونهای مشترکی دارند.[۱۴۷])

اشاره‌هایی که در داستان «شهر مس» به حضرت سلیمان و زندانی کردن جنهای متمرد شده است در داستانهای سنّتی شایع در میان اعراب مسیحی خاورمیانه نیز نمونه‌های مشابه دارد. باسه افسانه‌ای را توصیف می‌کند که گرگنتیوس، اسقف قرن ششم، ثبت کرده است و بنابر آن، حضرت سلیمان شیاطین را در کوزه‌ها محبوس و سرِ آن کوزه‌ها را به مهر خود ممهور می‌کرد.[۱۴۸] بنابر تجزیه و تحلیل اچ. تی. نوریس در کتاب خود به نام اسطوره و افسانهٔ صحرا، در میان مناطق مسیحی‌شدهٔ مدیترانه در سده‌های میانه روایت دیگری در ارتباط با «شهر مس» وجود داشته است و آن افسانهٔ اندلسی «برج رودریک» است که توصیف می‌کند وقتی پادشاه ویزیگوت وارد برج ممنوعه‌ای شد چه بر سر او آمد و درون برج چه چیزهایی دید: گنجینه‌های بسیار، کتیبه‌های مرموزی که بر روی پوست نوشته شده بود، و مجسمه‌های محافظی که سلاح در دست داشتند.[۱۴۹]

به علاوه، بایسته است یادآور شویم که خودِ الف لیله گونه‌های متعددی (غیر از آنها که ذکر کردیم) از رویدادها و مضمونهای موجود در داستان «شهر مس» را دربردارد. نیکیتا الیسیف این مضمونهای مشابه را در کتاب مضمونها و بن‌مایه‌های هزار و یک شب فهرست کرده است، و در آنجا سرعنوانهای مضمونی هفت داستان را آورده است که میان «شهر مس» و حکایتهای دیگر الف لیله مشترک است: «زندانی کردن در خمره»، «مسخ»، «تبدیل شدن به سنگ»، «برخورد با سوار مفرغین»، «شهر عجایب»، «گور شداد» و «ظرف سر به مُهر».[۱۵۰]

با اشاره‌هایی که به برج رودریک و ارم ذات‌العماد کردیم طبقه‌بندی

الیسیف به گمان می‌آورد که لایه‌ای از روایات سنتی شفاهی در زیر روایت «شهر مس» قرار دارد. اما وجود این لایه باعث نمی‌شود امکان آفرینشگری فردیِ نقالان و پردازندگان حرفه‌ای این روایتها را نفی کنیم. دانیل هوفمان در مقدمهٔ مجموعه بررسیهایی دربارهٔ «فرهنگ عامه در ادبیات» اشاره می‌کند که سنتها و افسانه‌های فولکلوری اغلب «گنجینه‌ای از نمادهای مشترک اجتماعی را پایه‌گذاری می‌کنند که ارزشهای مهم اجتماعی را به صور اولیهٔ نمایشی و ادبی حفظ می‌کنند.» به عقیدهٔ هوفمان، نویسنده‌ای که روایتی را به کتابت درمی‌آورد بخوبی می‌تواند «این صور اولیهٔ نمایشی را» به کار برد و مضمونهای آنها را به صورتی کاملتر از آنچه که در روایتی ناقل اصلی آنها بوده است، بیان کند.[۱۵۱]

وقایع‌نگاری‌های تاریخی نیز ممکن است منبع الهام نویسندگان ادبیات باشند. جان اشتون از چنین روندی در نمایشنامه‌های انگلیسی دورهٔ الیزابت یاد کرده است و می‌گوید این نمایشنامه‌ها اغلب تحت‌تأثیر وقایع‌نامه‌ها یا حتی «شبه‌تواریخ» یا «تاریخهای دروغین»، یعنی مجموعه‌هایی از روایات شفاهی عامیانهٔ مستند یا جعلی دربارهٔ شخصیتهای تاریخی واقعی، قرار داشتند.[۱۵۲] تعامل مشابهی میان ادبیات، تاریخ و داستانپردازی شفاهی گویا در روایات مکتوب داستان «شهر مس» نیز در کار بوده است.

گرهارت از شرحهای تاریخی، افسانه‌ای و جغرافیایی بسیاری، از سده‌های میانه، یاد کرده است که موسی بن نصیر و محل شهر مس را توصیف و به شکل دادن این داستان الف لیله کمک کرده‌اند.[۱۵۳] به نظر می‌آید وقایع‌نامه‌ها و تاریخها (مانند کارهای طبری و مسعودی و غیره) که نخست افسانهٔ «شهر مس» را توصیف کرده‌اند، در راه داستانپردازان محدودیتهایی اساسی برای ساختن قصه‌شان ایجاد کرده‌اند. مثلاً امیرموسی و خلیفه عبدالملک بن مروان را هم‌عصر

یکدیگر دانسته‌اند (که درواقع بوده‌اند)؛ پایتخت خلافت در آغاز داستان دمشق بوده است (که درواقع زمان عبدالملک چنین بوده است)؛ و موسی به خواست مخدوم خود به مغرب لشکر کشید (که درواقع چنین کرد، گرچه مأموریت او چنان‌که در تاریخها آمده است رهایی آفریقای شمال غربی از سلطهٔ بیزانسیان و بربرها بود، نه رفتن به دنبال خُمهای سلیمانی).

اما با پذیرفتن چهارچوب تعیین‌کنندهٔ مطالب از سنت تاریخی، داستانپردازانی که داستان «شهر مس» را ساخته و پرداخته می‌کردند، خود را آزاد احساس می‌کردند تا با خلاقیت از مواد افسانه‌ای که به آنها به ارث رسیده بود استفاده کنند. رابرت آلتر در بحث دربارهٔ هنری پنجمِ شکسپیر تعامل مشابهی را میان تاریخ و افسانه در کار می‌بیند:

> شکسپیر ظاهراً آزاد نبود که بگذارد هنری پنجم نبرد اجین‌کورت را ببازد، یا به کسی دیگر اجازه دهد که نیروهای انگلیسی را در آنجا رهبری کند، امّا با استفاده از اشاره‌ها و روایات تاریخی، می‌توانست یک نوع رمان تعلیمی [bildungsroman] برای شاهزاده هال جوان اختراع کند، و اطراف او را از شخصیتهای اختراعی پر کند که زمینهٔ مقایسه، نشان دادن صفات، موانع و کمکها را در پرورش او ایجاد کنند؛ آفریدن یک زبان و روان‌شناسی برای پادشاه، توفیق خود نویسنده است که از مواد تاریخ تصویر قدرتمندی از امکانات بالقوهٔ انسانی ساخته و پرداخته است.[۱۵۴]

همچنان‌که پیش می‌رویم خواهیم دید که آثار تاریخی و جغرافیایی پیشین فقط اشاره‌های مختصری به شخصیتها و رویدادهایی هستند که در روایت الف لیله از «شهر مس» به نحو کاملتری پرورانده شده و کمال یافته‌اند. در چنین مواردی می‌توان پنداشت که روایت وقایع‌نامه‌ها از یک رویداد فقط یک «صورت نمایشی اولیه» (بنابر توصیف هوفمان)

است که پردازندگان بعدی داستان مورد بررسی ما بدان بسط موضوعی و تمرکز اخلاقی بیشتر و حادتری داده‌اند.

۴ـ۳ـ۲. تصویر یک درباری

نمونه‌ای ابتدایی از اصلاح تخیلی منابع قدیمی‌تر، شخصیت طالب، ملازم خلیفه، است که با موسی بن نصیر در مأموریتش همراه می‌شود. از طالب به طور مختصر در یکی از شرحهای جغرافیایی یاد شده است، یعنی در کتاب البلدان ابن‌الفقیه الهمدانی، تألیف قرن سوّم هـ./نهم م.، در قطعه‌ای از کتاب که لشکرکشی امیرموسی را وصف می‌کند:

> در میان عجایب اندلس، شهر البَحت است. این شهر در منطقهٔ بیابانی صحرا قرار دارد. هنگامی که خبر این شهر و گنجینه‌هایی که در آن است به عبدالملک بن مروان رسید نامه‌ای به موسی بن نصیر، کارگزار خود در مغرب نوشت و به او فرمان داد بدانجا سفر کند. وی به طالب بن مُدرک پیام داد و وی به قیروان که موسی در آنجا اقامت داشت سفر کرد. پیام عبدالملک را بگذاشت. وقتی موسی پیام خلیفه را خواند، خود را آماده و در رأس یک هزار سوار بدان سو عزیمت کرد.[۱۵۵]

از طالب یک بار دیگر در پایان سفر یاد شده است:«پس موسی به قیروان بازگشت و به عبدالملک بن مروان به توسط طالب بن مدرک نامه فرستاد.»[۱۵۶]

در منبع دیگری نیز به طالب اشاره شده است و آن در توصیف شهر مس (مدینة النحاس) در معجم البلدان یاقوت حموی است. یاقوت در گفتار خود که بیشتر برگرفته از شرح ابن‌الفقیه است، در نوشتن اینکه طالب پیام خلیفه را به موسی در قیروان رسانید از مؤلف ماقبل خود پیروی می‌کند ولی دیگر از طالب در پایان سفر ذکری نمی‌کند.[۱۵۷]

طالب، هم در شرح دو جغرافیدانی که ذکر کردیم و هم در الف لیله، یکی از ملازمان خلیفه و کسی است که فرمان مأموریت خلیفه را برای موسی می‌برد. اما همانندی‌ها در همین جا پایان می‌پذیرد. در شرح ابن‌الفقیه، طالب از آن سفر پرماجرا زنده برمی‌گردد (و از این رو می‌تواند گزارش امیرموسی را برای عبدالملک بیاورد). ابن‌الفقیه و یاقوت هیچ کوششی نمی‌کنند که توصیفی از طالب یا شمه‌ای از شخصیت و خلق و خوی او به دست دهند. امّا پردازندگان الف لیله طالب را در زمینه‌ای اخلاقی در تضاد با موسی قرار داده‌اند: آنجا که امیرموسی در واکنش به نصایح کتیبه‌ها گریه می‌کند، طالب با کارهایش خود را به صورت مردی صرفاً اهل عمل و شکاک در معتقدات نشان می‌دهد؛ در تختگاه ملکه، آنجا که موسی پرهیزگاری پیشه می‌کند، طالب راه آز و فریفتگی به مال دنیا را برمی‌گزیند و جان خود را بر سر انتخاب خود می‌نهد.

۴ـ۳ـ۳. نزاع بر سر یغما: میز حضرت سلیمان

قبلاً در داستان قلعهٔ سیاه در روایتِ الف لیله از داستان «شهر مس»، یادآور شدم که موسی میز مرمر کنده‌کاری‌شده‌ای از قصر کوش با خود می‌برد. به عقیدهٔ من این امر منعکس‌کنندهٔ حادثه‌ای است که ذکر آن در شرح مورخ معروف، ابن عبدالحکم (ف. ۲۵۸ هـ. / ۸۷۱ م.)، آمده است که فتح اندلس را به فرماندهی موسی بن نصیر توصیف کرده است.

برای فهم این حادثه لازم است رویدادهای اواخر فتح اندلس را بررسی کنیم.[۱۵۸] گفته می‌شود موسی در سال ۹۷ هـ. / ۷۱۵ م. به دمشق بازگشت و فیروزمندانه چهارصد تن از امیران ویزیگوت و زندانی جنگی و گنجینه‌های بزرگ طلا و غنائم دیگر را با خود آورد. فیلیپ حتی در شرح خلاصه از وقایع‌نامه‌های مختلف سده‌های میانه، آورده است که «موسی، از میان اشیای به غنیمت گرفته‌شدهٔ، میزی (مائده)

عالی را، که افسانه‌ها ساخت هنرمندانهٔ آن را به جنهایی نسبت می‌دهند که تحت فرمان حضرت سلیمان بودند، به خلیفه تقدیم کرد. رومی‌ها این کار هنری منحصر به فرد را از قدس (بیت المقدس، اورشلیم) به پایتخت خود بردند، و گوتها بعداً آن را صاحب شدند. پادشاهان گوت به همچشمی با یکدیگر این میز را به سنگهای قیمتی، هریک زیباتر از دیگری، آراستند.»[۱۵۹]

اما میزی که چنان با فخر به خلیفه اهدا شد، به شیوه‌ای به دست آمده بود که هیچ اعتباری بر شخصیت تاریخی موسی بن نصیر نمی‌افزاید. مردی که براستی افتخار کسب این غنیمت به او می‌رسد، سردارِ موسی، طارق بن زیاد، بود که پیش از موسی وارد اندلس شد و در نبردهای پی در پی ویزیگوتها را پیروزمندانه شکست داد، و این پیش از آن بود که پای فرمانده‌اش موسی به اسپانیا برسد. میز حضرت سلیمان جزء غنائمی بود که در ارگی به فاصلهٔ دو روز راه از تولدو (تطیله) به دست طارق افتاد. طارق می‌بایست پیشاپیش از حسادت و ناخشنودی که در مافوق خود برانگیخته بود آگاه بوده باشد، زیرا قبل از آنکه میز را به موسی تسلیم کند، نیرنگی زد و یکی از گوهرها و پایه‌های آن را که روکش طلا داشت مخفیانه جدا کرد. امیرموسی که به شهرت نظامی روزافزون سردار خود حسادت می‌ورزید، طارق را به اتهام آنکه از دستورات او سر پیچیده است به زندان افکند و غل و زنجیر بر او نهاد. تنها شفاعت خلیفه طارق را از کشته شدن نجات داد. وقتی دو مرد در دمشق به حضور خلیفه رسیدند، موسی کوشید به چنگ آوردن میز را به نام خود کند اما در این موقع، بنابر نوشتهٔ ابن عبدالحکم، طارق گفت: «من آن کسی هستم که میز را به چنگ آورده است»، ولی موسی او را دروغگو خطاب کرد. در اینجا بود که طارق فاتحانه گوهر و پایهٔ مفقود میز سلیمان را عرضه کرد. به این ترتیب سردار محق شمرده و فرمانده سرافکنده شد.[۱۶۰]

روی هم رفته، نمایشی زننده است که شخصیت اخلاقی امیرموسی را بسیار سست منعکس می‌کند. با وجود این، مطمئناً این رویداد منبع این گفتهٔ در غیر این صورت گیج‌کننده در الف لیله است که موسی در سفر خود، از قصر پادشاه میزی مرمرین با خود برد. اما به روایت الف لیله از این کشف توجه کنید:

هنگامی که اطراف قصر می‌گشتند و مجالس آن را نظاره می‌کردند، مائده‌ای (میزی) دیدند از مرمر که چهار پایه داشت و بر آن نوشته بود: «بر سر این میز هزار پادشاهِ یک‌چشم (اعور) خوردنی خورده‌اند و هزار پادشاه چشم‌درست بر سر این میز حاضر شده و همگی از دنیا رفته و زیر خاک آرمیده‌اند.»

امیرموسی هرچه که نبشته بودند همه را نبشت و از قصر به درآمد و بجز مائده (میز) چیزی از قصر بیرون نیاورد.[۱۶۱]

اینجا در داستان مورد بررسی ما، میز (مائده) با یک کتیبه تزیین شده که به موضوع کلیِ نیاز به پارسایی می‌افزاید. اما هیچ اشاره‌ای به قدرت‌آزمایی یا حسادت به موفقیّت و پیروزی زیردست وجود ندارد. در دست پردازندهٔ شبهای عربی، عمل به چنگ آوردن نشانه‌ای از ترک‌نفس و پرهیز است: امیر از آن همه ثروتی که اطراف قصر ریخته است روی برمی‌تابد و تنها میزی را با خود می‌برد که تذکری اخلاقی بر آن نوشته شده است.

۴ـ۳ـ۴. وسوسهٔ فروافکندن خویش از سر دیوار: شرح جغرافیدانان

به یاد دارید که یاران موسی وقتی توانستند وارد شهر مس شوند که شیخ عبدالصمد از دیوار بالا رفت، آیاتی از قرآن تلاوت کرد و برای استقامت در برابر حوریان نغمه‌سرا به خداوند متوسل شد. هیچ‌یک از دوازده داوطلب قبل از او نام خدای را بر زبان جاری نکرده بودند؛ تنها

شیخ این کار را کرد و با موفقیت روبه‌رو شد. آنچه جالب توجه است رویداد متناظر این در شرحهای تاریخی و جغرافیایی اصلی است (ابن‌الفقیه الهمدانی و یاقوت دو نفری هستند که به تفصیل بالا رفتن از دیوار شهر را شرح داده‌اند). بنابر شرح این جغرافی‌نویسان، داوطلبانی که ناموفق بودند نام خدای را بر زبان آوردند و از آیات قرآن خواندند؛ در این مآخذ، علی‌رغم چنین نیایشهای پارسایانه‌ای داوطلبان همین که به سر دیوار می‌رسند نابود می‌شوند.[۱۶۲] می‌توان تصور کرد که پردازندهٔ داستان «شهر مس» با این گزارشها و شرحهای قدیمی‌تر آشنا بوده است اما رویداد بالا رفتن از دیوار را اصلاح و شخصیت جدیدی ــ شیخ عبدالصمد ــ را وارد داستان کرده و گذاشته است به عوض داوطلبان، خداوند را به یاری بطلبد. اگر چنین باشد، پس پردازندهٔ داستان مآخذ خود را به شیوه‌ای مؤثر تغییر داده است و عبدالصمدِ داوطلب را به عوض آنکه بکشد، موفق می‌کند، زیرا چنان‌که قبلاً یادآور شدم، در داستانی که پارسایی و خداترسی را می‌ستاید شایسته است به کسی که برای کمک و یاری به خداوند متوسل می‌شود توفیق عطا شود.

۴ـ۳ـ۵. یاقوت و نفرین ملکه

جغرافیدانان و مورخان قدیم که افسانهٔ مربوط به پیدا شدن شهر مس به دست موسی را توصیف کرده‌اند، همگی در این نکته توافق دارند که با وجود تلاشهای مکرر، موسی و مردانش نتوانستند وارد شهری شوند که با سحر غیرقابل دخول شده بود. در نتیجه آنها مأیوس شدند و شهر را با رازها و اسرارش رها کردند و سفر خود را از سر گرفتند.[۱۶۳] گرهارت هوشمندانه محدودیتی را تفسیر می‌کند که هر اجراکننده یا قصه‌پرداز مفروضی با خواندن وقایع‌نامه‌های تاریخی دربارهٔ شهر مس با آن مواجه بوده است:

بدیهی است که این شرحها با مقصود او [یعنی مقصود قصه‌پرداز] جور در نمی‌آمده است که موسی ــ چنان‌که مآخذ این را کاملاً روشن کرده‌اند ــ نتواند ترتیبی دهد که به شهر وارد شود. از نقطه نظر داستان، این ناتوانی یک فرود تقریباً ناگهانی بوده است.[۱۶۴]

گرهارت می‌گوید راه‌حلّ پردازنده این بوده است که یک قهرمان اضافی افسانه‌ای مثل شیخ عبدالصمد را وارد داستان کند تا به موسی برای ورود به شهر کمک کند.[۱۶۵]

تاکنون هیچ‌یک از وقایع‌نامه‌های تاریخی داخل شهر مس را توصیف نکرده‌اند، و این طبیعی است زیرا تصور نمی‌رود که موسی‌بن نصیرِ تاریخی واقعاً وارد شهر مس شده باشد. در این صورت، این سؤال پیش می‌آید: آیا داستانپرداز واقعاً تصاویر داخل شهر مس و قصر ملکه تدمر را از خود اختراع کرده یا آنها را از منابع مکتوب رونویسی کرده است؟ هموری خاطرنشان می‌کند که در هیچ منبعِ وقایع‌نامه‌ای دربارهٔ شهر مس به جسد ملکه تدمر اشاره نشده است، اما معجم البلدانِ یاقوت دربردارندهٔ مدخلی تحت عنوان تدمر (پالمیرا) است که می‌تواند نظیرهٔ مناسبی برای داستان ما باشد. هموری که گفتار یاقوت را خلاصه کرده است بیان می‌کند: «جسد فاسدنشده و دست‌نخوردهٔ شاهزاده خانم جوان را هنگامی یافتند که دیوارهای شهر پالمیرا را فروریختند ... جسد، جسد بداندیشی بود که به نفرینی که به موقع به هدف رسیده بود، از میان رفته بود.»[۱۶۶]

هیچ‌یک از منتقدان «شهر مس» گفتار یاقوت را دربارهٔ تدمر بدقت بررسی نکرده‌اند. اشارهٔ هموری نیز مختصر است؛ و گرهارت با آنکه بسیاری از منابع تاریخی دیگر را که بر داستان «شهر مس» اثر گذاشته‌اند تجزیه و تحلیل کرده است به هیچ وجه به گفتار تدمرِ یاقوت اشاره‌ای نکرده است.[۱۶۷] از آنجاکه گرهارت این متن را از بررسی خود

انداخته است، و از آنجا که به عقیدهٔ من پردازندگان «شهر مس» از این گفتار یاقوت (خواه به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم) استفاده کرده‌اند، اکنون به بررسی متن یاقوت می‌پردازم که به عنوان نمونه نشان می‌دهد یک پردازندهٔ ادبی می‌تواند با منابع تاریخی و افسانه‌ای «بده بستان» کند.

خوانندهٔ هوشمند بلافاصله متوجه مشابهتهای متعدد میان «شهر مسِ» الف لیله و شرح یاقوت خواهد شد. یاقوت نام تدمر را مانند الف لیله به شاهزاده خانم مرده می‌دهد و شعر نابغهٔ ذوبیانی را دربارهٔ پالمیرا (تدمر) مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن می‌آورد.[۱۶۸] این مشابهتها دست‌کم به این حدس و گمان دامن می‌زند که پردازندهٔ «شهر مس»، یا راوی‌ای که وی داستان را از او نقل کرده است، با شرح یاقوت آشنایی داشته و این متن را برای پر کردن حکایتی به کار برده است که در قصر تدمر می‌گذرد.

در هر حال، کافی بود که پردازنده به دو مدخل در فرهنگ جغرافیایی یاقوت رجوع کند، یکی با عنوان مدینة‌النحاس («شهر مس») و دیگری با عنوان تدمر («پالمیرا»)، تا از چکیدهٔ جزئیات سنتهای افسانه‌های مرتبط با لشکرکشی موسی در بیابان و شهر پالمیرای ملکه تدمر آگاه گردد.[۱۶۹] البته، منظور پردازندهٔ داستان موجود الف لیله از حفظ نام تدمر برای ملکه نیز عطف توجه خواننده به پالمیرا و افسانه‌های حول‌وحوش آن بوده است.

اما، اگر مدخل تدمرِ یاقوت را با دقت باز هم بیشتری بررسی کنیم، خواهیم دید که چگونه پردازندهٔ «شهر مس» منابع خود را دستکاری کرده تا ساختار مضمون برساختهٔ خویش را با داستان سازگاری بخشد. نخست، بخشهای مقتضی در متن یاقوت را ترجمه خواهم کرد:

از اسماعیل بن محمّد بن خالد بن عبدالله القصری روایت کرده‌اند که گفت: من با مروان بن محمد، آخرین حکمران اموی، بودم که وی باروهای پالمیرا را ... تخریب کرد. در جریان تخریب به شیب تند عظیمی رسید. در آنجا خرسنگ عظیمی را بیرون کشیدند و ناگهان خانه‌ای پدیدار گشت که با گچ اندود و دوغاب زده شده بود، گویی هم‌اکنون به اتمام رسیده بود. درون آن سریری قرار داشت که بر روی آن زنی به پشت خوابیده بود. روی او هفتاد ردا کشیده بودند. گیسوانش را در هفت دسته بافته بودند و با طوق فلزی‌اش جمع کرده بودند ... روی یکی از گیسوان بافته‌اش ورقه‌ای از طلا بود که روی آن نوشته شده بود: «ای پروردگار، به نام تو، من تدمر دختر حسان هستم. بادا که خداوند آن کس را که به خانهٔ من داخل شود نابود گرداند.» آن‌گاه مروان فرمان داد که خاک بر روی آن ریختند و به حالتی که بود برگرداندند؛ و از جواهرات و زینتهایی که روی جسد او بود چیزی برنگرفت. وی گفت به خدا سوگند هنوز چند روزی نگذشته بود که عبدالله‌بن‌علی فرا رسید و مروان را کشت و سپاهیان او را پراکنده و نفی بلد، و قلمرو و افراد خاندان او را نابود کرد.

در مجموعهٔ تمثالها و مجسمه‌های پالمیرا تمثالی سنگی از دو دختر کنیز وجود داشت. اوس بن ثعلبه التیمی، صاحب قصر اوس در بصره، از کنار آنها گذشت و به آن دو تمثال نگریست و آنها را زیبا یافت ... و ابوالحسن العجلی دربارهٔ آنها گفت:

در پالمیر دو مجسمه می‌بینم
که دقت سازندهٔ چیره‌دست،
در اثرش جذب شده و آن را ستودنی کرده است
زیبایی آنها، چشم را می‌نوازد
و با ملاحت خویش دل مردان را می‌ربایند.[۱۷۰]

اگر چنان‌که به نظر می‌رسد، پردازندهٔ «شهر مس» از شرح یاقوت استفاده کرده باشد، در این صورت می‌توان شش تغییری را که قصه‌پرداز خلاقانه در آن به کار برده است به شرح زیر ملاحظه کرد:

۱) در شرح یاقوت پیام واحدی بر روی ورقی از طلا که در گیسوان تدمر یافته شده، نوشته شده است. در «شهر مس» این اندیشه حفظ شده اما بسط یافته است و به صورت کتیبه‌هایی که در سراسر قصر و دیوارهای بیرونی پراکنده شده‌اند بیرون آمده است. این بسط به پردازنده میدان بیشتری می‌دهد تا زنهارهای خداترسانه را جهت انتقال و بیان موضوع اخلاقی قصه بپروراند.

۲) یاقوت اشاره‌ای مختصر به جواهر و زینت تدمر دارد و به این واقعیّت که مروان از او هتک حرمت نکرد. الف لیله توصیفی کاملتر از جواهر و زینتها به دست می‌دهد و جزئیات آرایه‌های سر، جبین، کمر و گردن او را وصف می‌کند. در داستان شبها این تأکید بر توصیف جواهر تدمر در مورد اهمیّت آتی آن در داستان هشدار می‌دهد.

۳) در گزارش یاقوت چگونگی به پایان رسیدن کار سلسلهٔ بنی‌امیه بیان شده است: خلیفه مروان به تصادف به گور طلسم‌شده‌ای برمی‌خورد. موضوع شرح یاقوت را می‌توان با افسانهٔ اندلسیِ برج رودریک مقایسه کرد. رودریک آخرین پادشاه ویزیگوتهای اسپانیا وارد برج ممنوعه‌ای می‌شود و نفرینی را به جریان می‌اندازد که سبب نابودی حکومت ویزیگوتها و تسلط اعراب بر آنجا می‌شود.[۱۷۱] به این ترتیب، رودریک مانند مروان مسببِ انهدام مملکت و پادشاهی خود است. به هر حال، آنچه در درجهٔ اول در مقالهٔ تدمر مورد علاقهٔ یاقوت است، جنبهٔ تاریخی و اخبار عتیق آن است، حال آنکه اخلاقیات (قانون اخلاقی) در شرح او جنبهٔ دلبخواهی دارد و نسبتاً ساده و بی‌پیرایه است: نفرین ملکه گریبان هر کسی را می‌گیرد که وارد مقبرهٔ او شود؛ مروان به هلاکت می‌رسد هرچند به جسد و کالاهایی که در

آنجاست دست نمی‌زند. تهدید به این شیوه یادآور نفرین توت، فرعون مصر، است که دامنگیر هر کسی می‌شود که جرئت دارد به مقبرهٔ او وارد شود. اما پردازندهٔ داستانِ «شهر مس» تمایز اخلاقی ظریفی را مدنظر قرار می‌دهد: تدمر هر ملاقات‌کننده‌ای را به نفرین گرفتار نمی‌کند، او در کتیبهٔ خود اجازه داده است که واردشوندگان هر گنجینه‌ای که می‌خواهند ببرند جز گوهرها و زینتهایی که روی جسد اوست: «هر کس به شهر ما بیاید آنچه که مال تواند بردارد ولی دست به این چیزها که در تن من است نگذارد که اینها ساتر عورت من است و از دنیا چیزی که بر من مانده همین است. زینهار که بر این چیزها دست دراز کند که هلاک خواهد شد.» به این ترتیب، در روایت الف لیله کتیبهٔ ملکه تدمر به قهرمانان داستان این مجال را می‌دهد که میان کفِّ نفس و آزمندی یکی را انتخاب کنند، تغییری که این افسانه را به صورت تمثیلی اخلاقی درآورده است.[۱۷۲]

۴) هم در شرح یاقوت و هم در «شهر مس» آمده است که تدمر بر سریری آرمیده بود؛ واژهٔ سریر در عربی هم بر تختخواب و هم بر اورنگ پادشاهی دلالت می‌کند. به نظر می‌آید مراد یاقوت از سریر تختخواب بوده است زیرا می‌گوید تدمر به پشت خوابیده بود. اما در «شهر مس» سریر به معنای «اورنگ» به کار رفته است و بنابراین اجازه می‌دهد صحنه غم‌انگیزتر شود. وقتی موسی و مردانش وارد می‌شوند، تدمر ایستاده است و با چشمان زیبقی بدانها خیره شده است. این شگرد، فضای مرگ در زندگیِ صحنهٔ تختگاه را نمایانتر می‌کند.

۵) هم یاقوت و هم «شهر مس» از دو مجسمه یاد می‌کنند، اما کاربرد مجسمه‌ها در این دو متن بسیار متفاوت است. یاقوت این مجسمه‌ها را تمثالهای سنگی دو دختر کنیز توصیف می‌کند و می‌گوید با زیبایی خود عابران را مسحور می‌کردند (و با این خصوصیت اندکی یادآور زنان شبح‌سان زیبایی‌اند که در «شهر مس» داوطلبان همراه موسی را

می‌فریفتند که از سر دیوار خود را به کام مرگ بیفکنند). در متن الف لیله نیز مجسمهٔ دو غلام را داریم اما اینها تمثالهای مردان مسلح هستند نه دختران زیبا، و حضور سلاحهای درخشان آنها بر بدشگونی حاکم بر فضای تختگاه می‌افزاید. در شرح یاقوت این مجسمه‌ها هیچ نقشی در کشف صحنه‌ای ندارند که پای ملکه تدمر و نفرین او به میان می‌آید؛ در اینجا به نظر می‌آید ذکر این مجسمه‌ها یک تصمیم بعدی است. اما در «شهر مس»، چنان‌که دیدیم، مجسمهٔ غلامان جزئی از پیرنگ داستان است و به عنوان وسیلهٔ اجرای مجازات عمل می‌کند.

۶) در مورد تفاوتهای روایت یاقوت و داستان «شهر مس» می‌توان به شرح نابغهٔ ذوبیانی از پالمیرا هم اشاره کرد. هم یاقوت و هم متنهای بولاق و مک‌ناتن شعر نابغه را ذکر می‌کنند، اما در حالی‌که یاقوت کلمات اصلی شاعر را حفظ می‌کند، الف لیله اشعار را تغییر می‌دهد. متنهای بولاق و مک‌ناتن نام پالمیر را حذف و موضوع نافرمانی و مجازات را جایگزین آن می‌کنند، و به این طریق ابیات را چنان جرح و تعدیل می‌کنند که با طنین و لحن اخلاقی داستان جور دربیاید.

خلاصه کنیم: پردازندگانی که «شهر مس» را چنان پرداخته‌اند که اینک در متنهای بولاق و مک‌ناتن برای ما باز مانده است، احتمال دارد از شرح یاقوت اقتباسهایی کرده باشند؛ شواهد موجود در این باره فقط بر پایهٔ حدس و گمان است. اما این مهم است که معجم البلدان یاقوت اگر هم درواقع منبعی برای «شهر مس» بوده باشد، صرفاً مواد خامی در اختیار پردازندهٔ الف لیله قرار داده است. البته درست است که پردازنده ممکن است از اشاره‌های یاقوت به جسد تدمر، جواهرات او و نفرین مترتب بر آنها الهام گرفته باشد، اما به همهٔ اینها اهمیتی مضمونی داده است که در شرح یاقوت وجود ندارد؛ پردازندهٔ الف لیله همهٔ اینها را در پیرنگی ساخته و پرداخته کرده است که در آن قهرمانان باید با جواهرات روبه‌رو شوند و میان کف نفس و آزمندی تصمیم بگیرند. این

مفهوم از گزینشی اخلاقی که پیرامون صور قدیمی افسانهٔ یاقوت تبلور می‌یابد، سهم خلاقانهٔ اصلی پردازنده را در روایات پیشین‌تر ملکه تدمر و «شهر مس» نشان می‌دهد.

۴ـ۳ـ۶. صنم کنار پلکان: مقایسه‌ای با حکایت دومین جستجو

یکی از راههای ارزیابی و تحسین دستاوردهای هنری که در حکایت «شهر مسِ» الف لیله ارائه شده است مقایسهٔ آن با موارد مشابهی است که عناصر همان روایت افسانه‌ای را در بردارند. در این زمینه، مقایسه با حکایت «جستجوی دوّم» یا «دومین جستجو» از یک دست‌نویس عربی قرن هشتم هـ./چهاردهم م. به نام کتاب حکایات عجیب ارزش سنجیدن را دارد. هانس وهر به مشابهتهای این داستان با «شهر مس» اشاره کرده است.[۱۷۳] حادثه‌جویانی که از سوی شاه خسرو مأمور شده‌اند، موفق می‌شوند قبر گمشدهٔ شداد کبیر را بیابند که در دل غار مملو از گنجی در انتهای پلکانی پنهان است. کنار پله‌ها مجسمهٔ مرد شمشیر به دستی قرار دارد. در کنار قبر لوحی است که روی آن نوشته شده است: «من یک هزار سال زندگی کردم و بر تمام سرزمینهای میان شرق و غرب عالم حکومت راندم. اما وقتی مرگ من فرارسید همهٔ آنچه گرد آورده بودم، سودی به حال من نکرد. پس بگذار آن کس که مرا مشاهده می‌کند عبرت گیرد.» پیامی آشنا؛ با وجود اینکه در «جستجوی دوّم» این لحن اخلاق‌گرایانه طنین‌انداز می‌شود امّا ماندگار نیست. حادثه‌جویان به رهنمود راهنمایشان (که شخصی مانند عبدالصمد در داستان «شهر مس» است) قرعه می‌کشند تا تعیین کنند چه کسی نخست از پله‌ها پایین برود. حادثه‌جویی که با قرعه تعیین شده است پایین می‌رود و به دست مجسمه کشته می‌شود؛ پس از آن متن به تفصیل بیان می‌کند که راهنما چگونه تمهیدی به کار می‌برد تا ساز و کار مجسمهٔ خودکار را کشف کند. در اینجا تأکید بر سرگرمی

است بی‌آنکه نتیجه‌ای آموزشی و تربیتی از آن منظور نظر باشد؛ قربانیان در این ماجرا به تصادف و الله‌بختی کشته می‌شوند نه به خاطر آنکه قانون اخلاقی صریحی را نقض کرده باشند.[۱۷۴]

بن‌مایهٔ گورِ مملو از گنج پادشاه که پیرامون آن را کتیبه‌هایی پر از نصایح فراگرفته باشد، موضوعی کلاسیک در ادبیات عامیانهٔ عربی است.[۱۷۵] اما پردازندهٔ حکایت «جستجوی دوّم» تنها استفاده‌ای ناچیز از این بن‌مایه می‌کند و کوششی به خرج نمی‌دهد که مواعظ شداد را از لحاظ موضوعی به صورت جزئی از کنش داستان درآورد.

۴ـ۳ـ۷. میوه‌هایی از یاقوت و درختانی از زر: بندهای توصیفی از قزوینی و از حکایت ابومحمّد تنبل

داستانی از هزار و یک شب به نام «ابومحمّد تنبل» همانندی‌های وسوسه‌انگیزی با داستان مورد بررسی ما دارد. ابومحمّد قهرمان داستان برای نجات محبوبه‌اش که دیو بدذاتی او را دزدیده است به سرزمینی دوردست در حوالی چین سفر می‌کند. گروهی از جنّیان خوش‌قلب و خیرخواه به او دستور می‌دهند اگر می‌خواهد به آرزویش برسد به دنبال شهر مس بگردد. ابومحمّد در جستجوی شهر مس به شهری می‌رسد که همهٔ ساکنان آن نسلها پیش به علّت کفر از جانب خدای تعالی مجازات و به سنگ تبدیل شده‌اند. سرانجام ابومحمّد به شهر مس می‌رسد. آنجا محبوب خود را می‌یابد که بر سریری نشسته است و پیرامونش باغی است که درختانش از طلا و میوه‌هایش سنگهای قیمتی مانند یاقوت کبود و یشم و مروارید و مرجان است. زن به ابومحمّد می‌گوید که چگونه می‌تواند عفریت اسیرکنندهٔ او را شکست دهد: در شهر مس طلسمی به شکل عقابی بر تارک ستونی نشسته است. اگر وی در جلو ستون بخوری بسوزاند گروهی جن جمع و مطیع هر فرمان او می‌شوند. ابومحمّد چنان می‌کند و جنها عفریت

بدسرشت را اسیر و در خمره‌ای مسین محبوس می‌کنند و سر آن را با سرب می‌بندند و مختوم می‌سازند. وی همچنین به آنها فرمان می‌دهد که همهٔ آنچه در شهر مس از پول و جواهر و فلزات قیمتی هست به خانهٔ او در بصره منتقل کنند. آنها درحال چنین می‌کنند. به این ترتیب، در داستان «ابومحمّد تنبلِ» هزار و یک شب، شهر مس به منزلهٔ منبعی برای مال و ثروت نقش دارد نه جزئی از یک درس عملی و عینی در زهد و دوری‌گزینی از مال دنیا، و مانند حکایت «دومین جستجو» این نیرنگ و چاره‌گزینی است که قهرمان را از خطر می‌رهاند نه دینداری و پارسایی.[۱۷۶] اشارهٔ ابومحمّد به درختان طلایی، یادآور فهرست قرن سیزدهمی م. / هفتمی هـ. زکریا ابن محمّد قزوینی از گنجینه‌های بغداد در کتاب آثار البلاد اوست:

> از جمله عجایب آن «خانهٔ درخت» است ... و به این دلیل چنان خوانده می‌شود که درختی زرین و سیمین در آن در وسط برکهٔ بزرگی در جلو دروازه‌های آن قرار دارد. این درخت هجده شاخه دارد که از طلا و نقره است. هر شاخه شاخه‌های متعدد دیگری دارد که با انواع مختلف گوهرها به شکل میوه تزیین شده‌اند. روی شاخه‌ها انواع پرندگان از زر و سیم خانه گرفته‌اند، و هنگامی که باد می‌وزد از آنها صدای صفیر و آواز به گوش می‌رسد.[۱۷۷]

متون بالا را می‌توان با صحنهٔ قصر در داستان «شهر مس» در چاپ بولاق و مک‌ناتن مقایسه کرد که توصیفی طولانی از کشف جسد ملکه تدمر به دست همراهان موسی دارد.

> لشکریان به دهلیزی درآمدند که در آن لوحها، و بر آن لوحها صورتهای وحشیان و پرندگان بود و آن صورتها از زر سرخ و سیم سپید، و چشمهای آنها از دُرّ و یاقوت بود که نظارگیان در آن صورتها حیران می‌شدند.

و از آنجا به ساحتی رسیدند که امیرموسی و شیخ عبدالصمد از حسن صنعت آن مدهوش گشتند ... و در آنجا سراپرده‌ای یافتند از دیبا که بر ستونهایی از زر سرخ نصب کرده بودند و بر آنها پرندگانی بود که پاهایشان از زمرد سبز بود. زیر هر پرنده آشیانه‌ای از مروارید درخشان قرار داشت که بر بالای چشمه‌ای آویزان بود. و نزدیک چشمه تختی نهاده بودند که مرصع به دُرّ و گوهر و یاقوت بود، و بر فراز تخت زن جوانی بود که به آفتاب صبحگاهی می‌مانست.[۱۷۸]

این سه متن، که از جهاتی مانند هم و از جهات دیگر بسیار متفاوت‌اند، شاهدی بر استدلال جاناتان کالر در کتابش فن شعر ساختارگرا (یا بوطیقای ساختارگرا) هستند که: «برشماری یا توصیف اشیایی که ظاهراً به قصد موضوع خاصی بیان نشده‌اند در عین حال که جهانی را پیش روی خواننده می‌گشاید، او را از شکل بخشیدن بدان بازمی‌دارد و با مفاهیمی مغشوش و ناقص رهایش می‌کند.» کالر بحث خود را دربارهٔ نقش عبارتها و بندهای توصیفی چنین ادامه می‌دهد که: «ما ... انتظار داریم که آن توصیفها بر مجموعهٔ دانش ما بیفزایند.»[۱۷۹]

آنچه میان این سه متن مشترک است ــ «شهر مس»، عجایب شهر بغداد قزوینی، و حکایت «ابومحمّد تنبل» ــ توصیف آنها از اشیای بی‌جانی است که طوری ساخته شده‌اند که جاندار به نظر می‌آیند. اما تفاوتشان در این است که قزوینی و «ابومحمّد تنبل» از این اشیا به عنوان عجایب یاد می‌کنند و توجهی به مضمون آنها ندارند، حال آنکه در «شهر مس» این توصیفهای قراردادی درون طرح روایت بزرگتری کشیده می‌شوند که می‌توان آن را «الگوهای دانش» نامید. توجه داشته باشید این جانوران وحشی که با مروارید مرصع شده‌اند و نیز پرندگان زمردین، میان توصیف «بازارهای مرده» و کشف جسد تدمرِ فاقد حیات ولی محفوظ‌مانده قرار گرفته‌اند. این تصویرها، به معنای دقیق

کلمه، همه جا به تضاد مرگ و زندگی شدت می‌بخشند که در شهر تدمر میان ماندگاری لایتغیر چیزهایی که از حیات محروم هستند و میرایی انسانهایی که بدانها زندگی عطا شده است اما باید با مرگ روبه‌رو شوند وجود دارد. مانند چشمان زیبقیِ جسد ملکهٔ تدمر، هر پرندهٔ جواهرنشانی بر روی ستون زرینش متعلق به دنیای اشیایی است که از محدودهٔ میرایی فراتر رفته‌اند.[۱۸۰] این اشیا بر دلهرهٔ ما به عنوان بیگانه‌ای که با موسی وارد تختگاه ملکه شده‌ایم می‌افزایند.

۴ـ۳ـ۸. اعتکاف امیرموسی و زندگی زاهدانه

سرانجام، جا دارد به نحوهٔ روایتِ بولاق و مک‌ناتن از حکایت «شهر مس» توجه کنیم که رویدادهای تاریخی پایانِ زندگیِ موسی را منعکس می‌کند، و در عین حال این رویدادها را برای مقاصد هنری خود نیز تغییر می‌دهند. به یاد آورید که در چاپهای بولاق و مک‌ناتن جستجو با درخواست موسی برای کناره‌گیری از حکومت و کسب اجازه برای آنکه پسرش را به جای خود بگمارد به پایان می‌رسد، و بعد از آن موسی به بیت‌المقدس می‌رود و اعتزال می‌گزیند و زندگی را به عبادت می‌گذراند تا اینکه مرگ او را درمی‌یابد. وقایع‌نامه‌های تاریخی سده‌های میانه خبر می‌دهند که درواقع موسی حکومت اندلس و شمال آفریقا را پیش از آنکه پیروزمندانه از فتوحات خود به مقر خلافت در دمشق بازگردد به پسرش سپرده بود.[۱۸۱] اما اندکی بعد از آنکه موسی به دمشق رسید، سلیمان، خلیفهٔ اموی (حکومت: ۹۷ـ۹۳ه. / ۷۱۵ـ۷۱۱م.)، قدرت را از او سلب و اموال او را ضبط کرد. حتی به ما می‌گوید که «آخرین باری که ما از فاتح پیر آفریقا و اسپانیا خبری می‌شنویم او گدایی در دهکدهٔ دورافتاده‌ای در حجاز، در وادی‌القری است.»[۱۸۲] روایت هزار و یک شب دربارهٔ پایان کار موسی، آن چنان که در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است، نوعی بازآفرینی هنرمندانهٔ داده‌های

تاریخی غم‌انگیز دربارهٔ امیرموسی است. در وقایع‌نامه‌ها آمده است که موسی به زور از مقام خود خلع می‌شود؛ اما در روایت بولاق و مک‌ناتن او کریمانه از همهٔ قدرتهای دنیوی می‌گذرد تا خویشتن را وقف عبادت خداوند کند. در وقایع‌نامه‌ها زندگی موسی همچون فقیری در دهکده‌ای دورافتاده در حجاز به پایان می‌رسد؛ در متنهای بولاق و مک‌ناتن او در بیت‌المقدس اعتکاف می‌ورزد و درخورِ یک مرد اشرافی که می‌خواهد بقیهٔ عمر را به پارسایی بگذراند از حکومت کناره می‌گیرد. به این ترتیب، در روایت متون بولاق و مک‌ناتن از حکایت «شهر مس» توصیفهای تاریخی دربارهٔ موسی چنان تغییر داده شده‌اند که با بن‌مایهٔ زاهدانهٔ ترک دنیا در داستان مطابقت پیدا کنند.

۴ـ۴. روایتهای دیگر از صحنه‌های «شهر مس»

۴ـ۴ـ۱. امیرموسی، قهرمان داستان

تاکنون تجزیه و تحلیل ادبی من از صحنه‌های داستان مبتنی بر متنهای بولاق و مک‌ناتن بوده است، روایتی که خوانندگان چه به صورت ترجمه و چه به صورت متن عربی با آن آشناتر بوده‌اند. در اینجا اختلاف نسخه‌ها و قرائتهای مختلف از دست‌نویس‌های دیگری را که بررسی کرده‌ام گلچین خواهم کرد. بر روی هم این متنها در طرح کلی شبیه متنهای بولاق و مک‌ناتن هستند، امّا اغلب تفاوتهای مهمی در بیان، شخصیت‌پردازی و توجه به مضمون دارند.

کار را با بررسی متن صد و یک شب از دست‌نویس ۴۵۷۶ تونسی که متعلق به قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م. است آغاز می‌کنم. مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن، خلیفه عبدالملک، طالب‌بن سهل را برای به دست آوردن قماقم سلیمانی به مأموریت می‌فرستد. کسی به نام شیخ عبدالصمد نیز همراه آنها اعزام می‌شود، و گروه پیش از رسیدن به «شهر مس»، درست مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن، به قلعهٔ کوش،

مجسمهٔ سوار و عفریت زندانی برمی‌خورد. اما در اینجا تفاوتهای چشمگیری میان دست‌نویس تونسی و روایات چاپ‌شدهٔ مصری وجود دارد. در دست‌نویس ۰۴۵۷۶ آمده است که طالب به مصر می‌رود و در آنجا با ملک‌موسی صاحب بلاد مصر روبه‌رو می‌شود. در اینجا فقدان دقت تاریخی در اشاره به موسی شدیداً با عبارتهای متنهای بولاق و مک‌ناتن تعارض دارد. در روایت دست‌نویس تونس، موسی نامه‌ای به ملک‌الغرب می‌نویسد و طالب را با کشتی به مأموریت می‌فرستد. به این ترتیب موسی در طول مسافرت همواره در مصر می‌ماند (دست‌نویس ۰۴۵۷۶ از میان دست‌نویس‌هایی که من بررسی کرده‌ام تنها نسخه‌ای است که موسی را از عملیات اصلی داستان حذف می‌کند). طالب از مصر به طنجه بادبان می‌کشد و در آنجا به فاس سفر می‌کند، و پادشاه مغرب (یا غرب) که نامش ذکر نشده است از او استقبال می‌کند. پادشاه مغرب (ملک‌الغرب) به پسرش و شیخ عبدالصمد مأموریت می‌دهد که با طالب همراه شوند. ملکزاده مانند پدرش بی‌نام است و در سراسر داستان از او یا با عنوان ابن‌الملک الغرب یا فقط امیر یاد می‌شود، یعنی همان عنوانی که در متنهای بولاق و مک‌ناتن به موسی داده شده است؛ و این امر با توجه به اینکه در این روایت خاص از قصه، ابن‌الملک بخشی از نقش موسی را غصب کرده است کاملاً مناسبت دارد. طی صحنهٔ بحرانی تختگاه در شهر مس (آنجا که ملکه نه با نام تدمر بلکه با نام زهره بنت‌الملک شناسایی می‌شود) این ابن‌الملک است که می‌کوشد طالب را از حرص و آزی که هلاکت در پی دارد مانع شود. طالب به دست مجسمهٔ پاسدار جسد، تقریباً مانند آنچه در متنهای بولاق و مک‌ناتن دیدیم، کشته می‌شود، اما وی، مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن، سخنانی دربارهٔ جواهرات ملکه بر زبان نمی‌راند که متضمن عبارت راهنمای زینة‌الدنیا باشد. پس از به دست آوردن خمهای سلیمانی زنده‌ماندگان به فاس برمی‌گردند. ملک

خمها را به پسرش می‌سپارد و او با کشتی به اسکندریه بازمی‌گردد. در مصر موسی از ابن‌الملک استقبال می‌کند و وی را با خمها به دمشق به دربار خلیفه می‌فرستد. در پایان داستان، عبدالملک از این شادمان است که می‌تواند سر خمها را باز کند، و جنهایی را که از درون آنها بیرون می‌جهند، نظاره کند. پس از آن ابن‌الملک را با هدایا نزد پدرش بازمی‌گرداند.[۱۸۳]

شرح اجمالی بالا، درازگویی نسبی دست‌نویس تونس را در مقایسه با متنهای بولاق و مک‌ناتن به ذهن می‌آورد. دست‌نویس ۰۴۵۷۶ فاقد انسجام و تمرکز دربارهٔ شخص اصلی داستان است. نقش امیرموسی چنان‌که در ویرایشهای چاپی مورد بررسی ما آمده است در اینجا دو بخش شده و بین یک موسای یکجانشین بی‌تحرک که عنوان صاحب بلاد مصر را دارد و نیز پسرِ مَلِک مغرب تقسیم شده است. در این متن همچنین صحنهٔ بسیار مهم نهایی داستان که قهرمان به بیت‌المقدس می‌رود و اعتزال پیشه می‌کند ذکر نشده است. در مجموع هیچ کوششی به خرج داده نشده است تا از ماجراهای داستان نتایج اخلاقی و تربیتی بیرون آید. نتیجهٔ کلی آنکه دست‌نویس ۰۴۵۷۶ ارائهٔ دراماتیک مضمونهای زهدآمیزی را که در متنهای بولاق و مک‌ناتن چنان با موفقیت بیان شده‌اند ندارد.

۴ـ۴ـ۲. کشمکش: شیخ و شیطان

در دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس، نسخهٔ سگو، شخصیت‌پردازی یکی از قهرمانان برجستهٔ داستان در صحنه‌ای که داوطلبان موسی بن نصیر سعی می‌کنند از دیوار شهر مس بالا بروند تفاوت فاحشی دارد. در این روایت پنج داوطلب از دیوار بالا می‌روند و سپس به گونهٔ اسرارآمیزی سقوط می‌کنند و به هلاکت می‌رسند. آنگاه عبدالصمد خود داوطلب می‌شود، اما از باب احتیاط می‌گوید طنابی به کمر او ببندند، و دستور

می‌دهد که امیر و سپاهیان او را هرگاه خواست خویشتن را از سر دیوار به درون شهر بیفکند عقب بکشند. پیرمرد از نردبان بالا می‌رود و ــ برخلاف متنهای بولاق و مک‌ناتن ــ براستی می‌خواهد خود را به میان اشباح حوریانی بیفکند که او را از پایین به خود می‌خوانند، اما همراهانش او را با طناب واپس می‌کشند و از مرگ نجات می‌دهند. بعداً وی نزد موسی اعتراف می‌کند که:

> وقتی آنها را دیدم [یعنی حوریان را] و به آنها خیره شدم، ناگاه احساس کردم دارم می‌افتم. از دیدن آنها خویشتن فراموش کردم. اما شما مرا واپس کشیدید و من به خود آمدم و نام خدای بر زبان راندم، و خداوند مرا از افتادن به دام شیطان بازداشت.[۱۸۴]

احتمال دارد روایتی که این دست‌نویس ارائه می‌کند تحت تأثیر توصیف تحفة‌الالبابِ ابوحامد اندلسی بوده باشد. تحفة‌الالباب کتابی است در باب جغرافیا و عجایب متعلق به قرن ششم هـ./دوازدهم م. که افسانهٔ مربوط به موسی بن نصیر و لشکرکشی او تحت عنوان «حدیث مدینة‌النحاس» در آن آمده است. بنابر تحفة‌الالباب، به کمرِ سومین داوطلبی که قصد رفتن بر سر دیوار می‌کند به همین نحو از راه احتیاط طنابی می‌بندند:

> مرد بالای دیوار رفت. سپس چون از بالا به درون شهر نگریست خندید و می‌خواست خود را به زیر افکند. پس آنها با طنابی که به کمرش بسته بودند او را کشیدند. اما مرد از درون شهر هم کشیده می‌شد، و این کشاکش ادامه داشت تا مرد دو پاره شد. نیمه‌ای از او، از کمر به پایین، رانها و پاها به بیرون حصار افتاد، و نیمهٔ دیگرش به درون شهر. بر اثر این امر تلاطم و آشوب و فریادهای درون شهر فزونی گرفت.

با دیدن این، امیر موسی از اینکه چیزی دربارهٔ شهر بداند مأیوس و نومید شد، و گفت: «شاید در میان شهر جنّیان هستند که هرکس را که بالا می‌رود و به درون شهر می‌نگرد می‌گیرند.» و به سپاهیانش فرمان داد عقب‌نشینی کنند.[۱۸۵]

این توصیف با همهٔ شرحهای تاریخی و افسانه‌ای قدیمی دیگر تطبیق می‌کند: موسی موفق نمی‌شود داخل شهر شود و از روی ناامیدی واپس می‌کشد. دست‌نویس ۵۷۲۵ عبدالصمد را وامی‌دارد تمهیدی را اتخاذ کند که تحفة‌الالباب توصیف کرده است، اما حرفی از معرکهٔ طنابکشی و نتیجهٔ تأسف‌انگیز آن نیامده است.

پردازندهٔ دست‌نویس سِگو حادثهٔ طنابکشی را طوری ترتیب داده است که سرانجام به ورود موسی و یارانش به شهر می‌انجامد؛ و در نتیجه با روایتهای مندرج در بولاق و مک‌ناتن از هزار و یک شب تطابق دارد. اما یک لحظه تسلیم شدن عبدالصمد به وسوسه‌های شیطانی و اقرار بعدی او به ضعف خود به نحو بارزی با تصویرپردازی عملی که در متنهای بولاق و مک‌ناتن می‌بینیم، تفاوت دارد: در این ویرایشها از هزار و یک شب، شیخ عبدالصمد راهنمایی بدون لغزش (خواه اخلاقی و خواه جسمانی) و موفق است.

۴ـ۴ـ۳. مجسمه‌های محافظ و گنجینهٔ پادشاه

نسخهٔ ۳۶۶۸ پاریس هم که متنی مصری از قرن دوازدهم م. / هجدهم م. است روایتی از «شهر مس» دارد که در یکی از رویدادهای مهم قصه تفاوتهای مهمی با متنهای بولاق و مک‌ناتن دارد. در صحنهٔ بزنگاهیِ تختگاه، موسی و یارانش وارد قصر می‌شوند و نخست جسد محفوظ‌ماندهٔ پادشاهی را با لباسهای فاخر می‌یابند. لوحی نزدیک پادشاه به واردشدگان زینهار می‌دهد چیزی از جسد او سرقت نکنند.

در متن هیچ اشاره‌ای به مجسمه‌هایی که محافظ جسد باشند نمی‌شود. پس از آن مسافران به جسد دیگری ملبس بـه جـامه‌های شـاهانه برمی‌خورند و آن ملکه‌ای است بر سریری نشسته. لوح دیگری در اینجا نظارگیان را اندرز می‌دهد که دست یغما به سوی مرده دراز نکنند، و مانند صحنهٔ پیش متن از مجسمه‌های خودکار پاسدار ملکه سخنی نمی‌گوید. موسی و همراهان مدتی طولانی در قصر می‌گردند. سپس طالب اصرار می‌ورزد که جامه‌های جواهـرنشان و دیگـر زیـنتهای جسدها را برگیرند و به تالاری که پادشاه در آن است برمی‌گردد، اما هنگامی که دستش را به سوی جسد دراز می‌کند، فاجعه رخ می‌دهد: سریر از راست به چپ می‌چرخد و غلام مسلحی از پشت آن ظاهر می‌شود و با یک ضربه طالب را هلاک می‌کند.[۱۸۶]

از این خلاصه می‌توان دریافت که در دست‌نویس ۳۶۶۸ صـحنهٔ مقابله و برخورد نهایی به دقت و مهارتِ متنهای بولاق و مک‌ناتن پرداخته نشده است. رویارویی با دو جسـد در جـامه‌های شـاهانهٔ جواهرنشان به عوض یک جسد، شرح بیشتری از تـفرج در قـصر (توصیفی طولانی که چندین ورق را در بر می‌گیرد)، یافتنِ آغـازین جسدها و مرگ طالب، ظاهر شدن ناگهانی و بدون خبر غلام مسلح؛ همهٔ اینها پردازنده را از خلق یک جوّ انتظار پر تنش که لازمهٔ اوج یک ماجراست باز می‌دارد. به این ترتیب، می‌توان گفت که در دست‌نویس ۳۶۶۸ در پرداخت همین صحنه، کشش اوج داستان کمتر از متنهای بولاق و مک‌ناتن است که در آن به کار بردن شگرد توصیف تکراری بر حالت دلهره و انتظار می‌افزاید. متنهای بولاق و مک‌ناتن مدت درازی پیش از لحظهٔ مهلک واپسین، مجسمه‌های خودکار بی‌حرکت را وارد صحنه کرده و به وضوح نشان داده‌اند که این جفت پیکره‌های مسلح بر سر پلکانی و میان نظاره‌گر و ملکهٔ جواهرنشان اغواگر ایستاده‌اند. پس هنگامی که برای بار دوم به مجسمه‌ها اشاره می‌شود زمانی است که در

لحظهٔ آخرِ فاجعه به حرکت درآمده‌اند و ما احساس می‌کنیم انتظاری که با صحنه‌پردازی ساختاری داستان آغاز شده است به سرانجام رسیده است.

۴ـ۴ـ۴. نمای کلی: پایان داستان و زندگی آرام

مقایسهٔ نهایی من متضمن خاتمهٔ داستان به همان صورتی است که در متنهای بررسی‌شدهٔ ما آمده است. دست‌نویس‌های ۰۴۵۷۶ تونس و هابیشت ۳۱۱۸/ پاریس اشاره‌ای نمی‌کنند که قهرمان داستان پای از دنیا فرو می‌کشد و به زهد و عبادت می‌پردازد.[۱۸۷] اما روایات دیگر از فرصت استفاده می‌کنند و نشان می‌دهند که موسی از نصایحی که طی سفر با آنها روبه‌رو شد عبرت گرفته و چیزها آموخته است. دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس می‌گوید: «موسی پای در دامن تنهایی کشید، به عبادت خدا پرداخت، و ترس از عجایبی که دیده بود در دلش جای گرفت.» در دست‌نویس ۳۶۶۸ آمده است که امیر به ارتفاعات کوهی اعتزال می‌جوید و خویشتن را وقف عبادت می‌کند؛ حال آنکه در دست‌نویس ۳۶۵۱ آمده است: «موسی گفت مرا به این جهان و زینتهای آن پس از دیدن این چیزها، نیازی نیست» (و به این ترتیب واژه‌های راهنمای مأنوسمان را تکرار می‌کند)، پس از آن دستور می‌دهد مسجدی خصوصی برای او بسازند؛ گوشه‌نشینی اختیار و خود را وقف پرستش خداوند می‌کند. ما قبلاً روایت بولاق و مک‌ناتن را ملاحظه کرده‌ایم: امیر دست از جهان می‌کشد و در بیت‌المقدس زندگی عابدانه‌ای در پیش می‌گیرد.[۱۸۸]

افسانهٔ موسی و شهر مس به صورتی که مورخان و جغرافیدانان قدیم پرداخته بودند در اصل روایتی از ماجراجویی و فهرستی از عجایب و غرایب بوده است و بن‌مایهٔ ترک دنیا در پایان بعضی از متنهای داستان مورد ما، این افسانه را به صورت حکایتی درآورده

است که در آن سرگرمی با پارسایی زاهدانه ترکیب شده است.

تحریرهای متعدد حکایت برای ما کار یک یادآوری‌کنندهٔ سودمند را می‌کند: داستانی مانند «شهر مس» که در چاپها و ویرایشهای متأخر الف لیله آمده است، به ما هشدار می‌دهد که نباید تصور کنیم که روایت خاصی از آن، مقام متنی کانونی و بدون اختلاف را احراز کرده بوده است. وجود دست‌نویس‌های متعدد به گمان می‌آورد که تعامل زنده و خلاقی میان پردازندگان و روایتهای سنّتی که به آنها به ارث رسیده بوده است وجود داشته است. کیفیّت کاملاً متغایر این تحریرها باعث می‌شود ارزش آن را داشته باشند که آنها را بررسی کنیم. کوشش برخی از مؤلفان توفیق کمتری از دیگران داشته است. از جمله موارد ضعف نسبی ترتیب و تنسیق داستانی می‌توان به صحنهٔ تختگاه در دست‌نویس ۳۶۶۸ پاریس، پایان هابیشت /دست‌نویس ۳۱۱۸، و شخصیت‌پردازی موسی در دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس اشاره کرد. گونه‌هایی که بررسی کرده‌ایم مرا به اینجا رهنمون شده‌اند که بگویم پردازندگانی که اثرشان در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است از لحاظ موضوعی منسجم‌ترین و از لحاظ نمایشی مؤثرترین روایتهای «شهر مس» را پدید آورده‌اند.

۴ـ۵. صورت و معنا در حکایت شهر مس

در اینجا شاید بهتر است دربارهٔ داستان به طور کلی و مخاطبان مورد نظر پردازندگان تأمل کنیم. نخست به کوتاهی اظهارات محققان دیگر را دربارهٔ معنای داستان می‌آورم، و سپس می‌کوشم آنچه را که از داستان به لحاظ صورت و ژانر آن دریافته‌ام بیان کنم.

همچنان که قبلاً یادآور شدم، منتقدان پیشین‌تر داستان «شهر مس» را اساساً از جهت نقد مآخذ و واقع‌نمایی تاریخی بررسی کرده‌اند. اما گرهارت داستان را از جنبهٔ ادبی تجزیه و تحلیل و سه «لایهٔ» مختلف را

در آن شناسایی کرده است، و به هریک از این لایه‌ها معنایی جداگانه داده است. مثلاً وی هفت لوح روی تپهٔ مشرف به شهر تدمر را واحدی توصیف کرده است که «قطعهٔ قابل ملاحظه‌ای از ادبیات عبادی، و از لحاظ محتوا قراردادی و خسته‌کننده» را ارائه می‌کند. گذشته از این، از دید او حوادثی که درون شهر مس روی می‌دهد، ترکیب ضعیفی از منابعی است که در آن رویدادها و حوادثی از دیگر حکایتها به طرزی ناشیانه به بدنهٔ داستان جوش داده شده است. به نظر او این رویدادهای فرعی «متقاعدکننده و ادغام‌پذیرفته در نسج داستان» نیست. به نظر گرهارت، بعضی از صحنه‌های منفرد و کتیبه‌ها آشکارا به قصد القا و انتقال مضمون اعتزال زاهدانه بوده است، اما پردازنده، که گرهارت او را «ادیب درازگویی» توصیف می‌کند، نتوانسته بر سراسر این نسج چهل‌تکه‌ای که از مآخذ فراهم آورده است انضباطی هنرمندانه اعمال کند. به این دلیل گرهارت در توصیف صحنه‌های منفرد عبارتهایی چون «اختیاری»، «دلبخواهانه»، «مضحک» یا «مزخرف» به کار می‌برد؛ به نظر او بسیاری از بخشها نتوانسته‌اند به صورت یک کلّ معنی‌دار با هم تلفیق شوند.[۱۸۹]

استدلال هموری برعکسِ گرهارت است و «شهر مس» را داستانی می‌داند که وحدت هنری و ساختاری دارد. وی قائل به وجود یک سطح باطنی معنایی در داستان است؛ مطابق قرائت او داستان یک تمثیل عرفانی است و معنای آن را تنها اهل راز در میان مستمعان اصلی آن می‌فهمیده‌اند. برای هموری بن‌مایهٔ ترک دنیا و انزوا، که گرهارت نیز بدان اشاره کرده است، فقط لایهٔ نخستین معنای آن است. به ادعای او، برای فهم این داستان باید آن را به شیوهٔ تأویلی خواند: سفر از قلعهٔ سیاه به شهر مس و از آنجا به کرکر نمادی از مراحل اشراق است که عارف نوگرویده باید از آن بگذرد، همچنان که از ظلمت نفس سفر می‌کند تا به روشنایی حکمت (gnosis) برسد. هموری برای یافتن نظیری برای این

داستانِ الف لیله به آثار ابن‌العربی، به رسالات باطنی عرفای اسماعیلی و گفتارهای عارفانهٔ اشراقیون می‌نگرد.[۱۹۰]

هموری داستان «شهر مس» را واحدی که آگاهانه ابداع شده است می‌داند و اهمیّت آن را از جهت این وحدت توضیح می‌دهد. اما به نظر من لازم نیست به این داستان معنایی باطنی نسبت دهیم که تنها اهل راز آن را می‌فهمیده‌اند. بلکه هم واژگان و هم صورت به گمان می‌آورد که داستان برای استفادهٔ بیشترین مخاطبان ممکن ساخته و پرداخته شده است.

برای تأیید بحث خود، واژه‌های راهنمای غَرّ، اعتبر /عبره، زینةالدّنیا و غیره را دوباره پیش می‌کشم. قبلاً نشان داده‌ام که چنین واژه‌هایی در سراسر داستان و بویژه در نقاط مهم و اساسی روایت تکرار می‌شوند؛ و اشاره کردم که این واژه‌های مضمون‌نما به صورت بارز در آیات قرآنی نیز به کار رفته است که سرمشق و مرجع همهٔ ادبیات دینی اسلامی به شمار می‌رود. «شهر مس» نه تنها این واژگان قرآنی را تکرار می‌کند (غرّ، عبره، زینةالدّنیا)، بلکه مضمونهای قرآنی نهفته در بطن این واژگان را نیز یادآور می‌شود (مانند اینکه ثروت دنیا در قیاس با جلال و عظمت ابدی خداوند جز فریب و ناپایداری نیست). به این ترتیب، واژه‌های مضمون‌نمای این داستان نه در صورت و نه در معنا باطنی و تمثیلی نیستند؛ بلکه آشکارا و صادقانه همان واژگان و مضمونهای قرآنی را منعکس می‌کنند و بنابراین برای جمع کثیری از مستمعان مسلمان قابل فهم و درک‌شدنی هستند، نه فقط برای کسانی که با نوشته‌های اسماعیلیه و اشراقیون آشنا هستند.

نیز قابل ذکر است که موضوع داستان «شهر مس» یعنی ترک دنیا محدود به چند اثر ادبی نیست، بلکه مضمونی شایع در میان بعضی از محبوبترین شاعران دورهٔ عباسی است که گاهی از همان واژگان زهدآمیزی استفاده کرده‌اند که در «شهر مس» به کار رفته است.

مثالهای خوب در این باره در اشعار ابوالعتاهیه (ف. ۲۱۳ هـ./۸۲۸ م.) فراوان است: «و لا تُغَرّنَّ فی دنیاک بالامل» («مگذار آرزوهای دنیوی تو را بفریبد»)؛ لاتَلَعْبَنَّ بک الدّنیا و زُخرُفُها («مگذار دنیا و زرق و برق آن تو را به بازی گیرد»)؛ «ما اقرب الموت من اهل الحیاه» («مرگ چقدر به زندگان نزدیک است»)[۱۹۱]. در آثار ابوالعلا المعرّی (ف. ۴۴۹ هـ./۱۰۵۷ م.) نیز اغلب مضمونهای مشابهی دربارهٔ زهدورزی و پارسایی به چشم می‌خورد، مانند این بیت از لزومیات او: «تحبّ حیاتک الدنیا سفاهاً... لما نَجاکَ مِن غیر اللیالی سنا فارع و غنن مُربّ» («از روی بلاهت حیات این دنیایت را دوست می‌داری... نه مقام بسیار رفیع و نه ثروت دیرمان تو را از تغیّر شبها نجات نخواهد داد.»)[۱۹۲] هر دو شاعر مضمونهایی دربارهٔ اجتناب از دنیا و مال دنیا به کار برده‌اند که از روی مفاد «شهر مس» برای ما آشناست؛ هر دو شاعر خوانندگان بسیار داشتند و عدهٔ زیادی آنها را تحسین کرده‌اند،[۱۹۳] و به هیچ وجه شعرشان محدود به حلقهٔ اهل عرفان نبود.

اگر «شهر مس»، این طور که می‌نماید، می‌تواند در ژانر رساله‌های گنوسی-باطنی که هموری می‌گوید باشد، آیا ژانر دیگری هست که بتوان آن را بدان منتسب دانست؟ گرهارت بدرستی به همانندی‌های این داستان با ژانر مواعظ اخلاقی اشاره می‌کند و بررسی سی. اچ. بکر را دربارهٔ مواعظ اسلامی شاهد می‌آورد تا نشان دهد آنچه وی «مضمون پوچی چیزهای دنیوی براساس قرآن» می‌خواند، «یکی از شاخصه‌های ثابت موعظه‌گری مسلمانان است». یقیناً ویژگیهای مواعظ به صورتی که در اینجا توصیف شده است با داستان ما سازگاری دارد: مضمون سپنجی بودن جلال و جبروت دنیوی در سراسر داستانِ «شهر مس» به چشم می‌خورد، و واژه‌های راهنمای آن نیز، چنان که قبلاً دیدیم، در واژگان و مضمونهای قرآنی یافت می‌شود. اما گرهارت مقایسهٔ خود را با ادبیات مواعظ بیشتر از این نمی‌پروراند و بسط

نمی‌دهد؛ وی فقط خاطرنشان می‌کند که مضمونها و بن‌مایه‌های مزبور که بر سراسر داستان سیطره دارد، یکی از تمهیدهای بلاغی موعظه‌های دوران عباسی و ممالیک* است.[۱۹۴]

با آنکه گرهارت این مقایسه را بسط نمی‌دهد، اما مقایسهٔ او سودمند است و جا دارد بیشتر آن را بپرورانیم. «شهر مس» همانندی‌های بسیاری با ژانر مواعظ دارد، به همین دلیل می‌توانیم به اختصار آن را در زیر این سرعنوان بررسی کنیم. با این کار فرصت پیدا می‌کنیم آن را با آثار دیگری از همان ژانر مقایسه کنیم، و مهمتر اینکه، شاید بتوانیم برخی از قواعدی را کشف کنیم که مؤلفی که در محدودهٔ قوانین ژانر خاصی کار می‌کند خویشتن را ملزم به رعایت آنها می‌داند. چنان‌که ولک و وارن در بررسی خود دربارهٔ ژانر می‌گویند:

> خصلت یک اثر را قوانین زیباشناختی‌ای شکل می‌دهد که اثر از آنها پیروی می‌کند. پس می‌توان گفت که ژانر مجموع تمهیدهای زیباشناختی موجودی است که در اختیار نویسنده قرار دارد، و برای خواننده نیز از پیش فهمیدنی و قابل درک است.[۱۹۵]

حال باید ببینیم آیا می‌توانیم هنگام بررسی بافت ژانر مواعظ، بعضی از این «قواعد زیباشناختی» را که «شهر مس» از آنها پیروی می‌کند از آن استنباط کنیم.

چنان‌که گفتیم، بِکِر و گرهارت معتقدند که گذرا بودن زندگی خاکی یکی از عامترین مضمونهای مواعظ اسلامی است؛ یکی از بهترین نمونه‌های وعظی با این مضمون مقامهٔ سمرقندیهٔ حریری (ف. ۵۱۶ هـ./۱۱۲۲ م.) است. این اثر مسلماً اثری تقلیدی است، زیرا در آن ابوزیدِ شیاد نقش یک واعظ منبری را به خود می‌گیرد و جمع کثیری از

---

* عنوان دو سلسله از فرمانروایان مصر و شام. ــ م.

گردآمدگان برای نماز جماعت را می‌فریبد. اما وعظ ابوزید به معنای آن است که چنین چیزی نمونه‌ای متقاعدکننده است؛ چنان‌که یکی دیگر از شخصیتهای مقامه، الحارث بن همام، بعداً می‌گوید:

> چون موعظه را چیزی ناب و گزیده، کامل، بدون نقص و عروسی بی‌عیب یافتم، آن‌گاه تحسینم بر صورت شگفت‌انگیز آن، بر آنم داشت که در پی شناسایی صورت موعظه‌گر برآیم.[۱۹۶]

یعنی بازیگری ابوزید چنان متقاعدکننده بوده است که بعد از اتمام وعظ، حارث، برانگیخته از خطبه‌ای که شنیده است، در مقام یافتن خطیب برمی‌آید. این امر به گره‌گشایی پایان سرگرم‌کنندهٔ داستان که معمولاً مقامه بدان ختم می‌شود، می‌کشد و حارث درمی‌یابد که ابوزید شیاد بار دیگر با موفقیّت زبان و بیان و اشارات حرفه‌ای را تقلید کرده‌است. پس این واقعیّت که تقلید در مقامهٔ سمرقندیه از اهمیت زیادی برخوردار است ما را مطمئن می‌سازد که این اثر تقلیدی درواقع تقلیدی از ساختار نمونهٔ متداول موعظه است.[۱۹۷]

در اینجا، چنان‌که از موعظه‌ای نوعی با شکل ثابت می‌توان انتظار داشت، وعظ و خطبهٔ ابوزید دقیقاً با الگوی بکِر تطبیق می‌کند. پس از ستایش خدا و نعت پیامبر خدا، حضرت محمّد(ص)، خطیب دروغین خطبه‌ای ایراد می‌کند که در آن با صدای بلند اهل جماعت را با اندرزهایی مخاطب قرار می‌دهد. وی مضمونهای پارسایانهٔ ساده را در پی هم می‌آورد و هر نصیحتی را از جنبهٔ بلاغی و خطابی می‌پردازد و سپس به سراغ نصیحت و مضمونی دیگر می‌رود، به این ترتیب:

۱) برای ترک این دنیای دنی آماده باش («توشه‌ای از خیرات برای رفتن آماده کن، و جامهٔ تقوا و پارسایی بپوش، ... و به زمزمه‌های آرزوها گوش فرامده»).

۲) انقلابهای مال و دولت دنیوی را در نظر مجسم کن («در دل

خویش تغییر اوضاع و نازل شدن وحشتها، و تازش بیماریها، و قطع ثروت و دارایی و گسستن از خانه و خانواده را مجسم کن»).

۳) وحشت مرگ را مد نظر داشته باش («بیندیش مرگ محتوم را و عذاب هلاکت از آن و شکنجهٔ قبر را، و دهشت چیزهایی که در آنجا خواهی دید، و خانهٔ گور و تنها کسی را که در آن گرفتار است، و آمدن فرشتهٔ سؤال، و ترسناکی بازجویی او را، و قیامش را»).

۴) به یاد آر که ثروت و مکنت دنیوی چگونه بشر را فریفته است («بنگر نه به اقبال و ثروت او، و بنگر به لئامت حملهٔ او ... که چه لشکریان بزرگی را او در هم شکسته است، و چه بسیار شاهان مفخم را نابود ساخته است... حکم او بر شاه و گدا یکسان رواست، و برای حاکم و محکوم یکی است»).

۵) اما خدای تعالی بر کسانی که از او می‌ترسند شفقت می‌آورد («اما براستی خداوند بر آن کس که بر هواهای نفس غالب است، و بر صراط مستقیم الهی ره می‌سپرد، و اطاعت از پروردگار را قویاً پیشه ساخته است، و در التجای به خدای تعالی پیوسته تلاش می‌کند، و در حین زندگی در اطاعت از او به کارهای نیک می‌پردازد، رحمت خواهد آورد»).

خطبه و موعظه با ستایش خدا و دعا برای رحمت و بخشایش او بر مؤمنان پایان می‌یابد.[۱۹۸]

مضمونهای به‌کار رفته در موعظهٔ این مقامه بسیار شبیه مضمونهایی است که در «شهر مس» آمده است: ناپایداری مکنت و اقبال دنیوی، وحشتهای هیبت‌انگیز مرگ، نیاز به رجعت به عبادت خداوند و آماده شدن برای رخت بر بستن به جهان دیگر. در اینجا باید این را نیز یادآور شوم که حریری این مضمونهای اخلاقی را فقط در مقامهٔ سمرقندیه نیاورده است، بلکه در ماجراهای تفلیس و ساوه نیز دیده می‌شوند.[۱۹۹]

گذشته از این، چنان‌که احمد بداوی در کتاب خود، الحیاة الادبیه فی

عصر الحروب الصلیبیّه، یادآور شده است، مقامات حریری با ترکیب صنایع لفظی، ماجراهای فرومایگان و بیان احساسات اخلاقی، یکی از محبوبترین آثار ادبی قرن ششم و هفتم هـ./دوازدهم و سیزدهم م. را به وجود می‌آورد.[۲۰۰]

از این بند می‌توان دو نتیجه گرفت:

نخست، مضمونهای زاهدانهٔ «شهر مس» علی‌رغم اظهارات هموری جنبهٔ باطنی نداشتند و درک آنها محدود به اشراقیون و عرفای اسماعیلی نبود. این واقعیت که چنین مضامینی می‌توانسته‌اند در اثر مشهور و همگان‌پسندی چون مقامات حریری تقلید شوند، دلالت بر آن دارد که این مضمونها برای مستمعان کثیری آشنا و بلافاصله قابل شناخت و دریافت بوده‌اند.

نتیجه‌گیری دوّم مربوط به این واقعیّت است که در مقامهٔ سمرقندیه، موعظهٔ ابوزید تقریباً تمام داستان را فرامی‌گیرد و در چارچوب کوتاهترین صحنه‌های روایی قرار گرفته است. این امر نشان می‌دهد که خود موعظه و وعظ کردن نوعی سرگرمی بوده است: مخاطبان از شناخت ژانر آشنای خود ــ موعظهٔ پارسایانه و زهدآمیز ــ لذت می‌بردند و از دیدن مؤلف که با آرایه‌های لفظی برای زینت دادن آن بازی می‌کند، سرگرم می‌شدند. همین طور اشعار و کتیبه‌هایی که در دادن کیفیت اندرزگری و نصیحت‌گویی اخلاقی به «شهر مس» سهم داشتند، درصد بیشتری را در داستان به خود اختصاص داده بودند؛ می‌گوییم درصد بیشتری، و این دست‌کم از دید مخاطبان جدید است که به آهنگ داستانهای اواخر قرن بیستم عادت کرده‌اند. اما همچنان که در مقامات حریری دیدیم، در داستان «شهر مس» نیز نصایح اخلاقی و زنهار دادنهای زهدآمیز به نیت آن آورده شده است که مردم از خود آنها بهره‌مند شوند. تا این حد، «شهر مس» از ژانر وعظ و خطابت پیروی می‌کند. کتیبه‌های داستان نه تنها در پیرنگ آن ادغام شده و جزئی از

داستان منثور به حساب می‌آیند، بلکه به تفصیل با آرایشهای سجع (نثر موزون) و وزن ارائه می‌شوند که به نوبهٔ خود مستمعان از آنها نیز لذت ببرند.

با بررسی ژانر به این صورت می‌توان به شکایت گرهارت از «شهر مس» پاسخ داد. گرهارت «شهر مس» را داستانی یکنواخت و خسته‌کننده و پردازندهٔ آن را بسیارگو می‌داند. در پشت این داوری یک مقایسهٔ ضمنی با ادبیات جدید غربی نهفته است. اگر ما شرایط مقایسه را تغییر دهیم و در عوض به «شهر مس» به عنوان اثری بنگریم که متعلق به ژانری است که به نصایح زهدآمیزِ فصیح به عنوان سرگرمی عامه ارزش می‌گذارد، آن‌گاه داستان در نوع خود اثری بسیار موفق جلوه می‌کند که قابل مقایسه با مقامات حریری است که از لحاظ سبک نکات مشترک و قرابتهایی با آن دارد. هدف این فصل تا حدی آن بوده است که تحسین و تقدیری را دوباره زنده کند که این تمهیدات سبکی زمانی با ارضای احساسات مستمعانِ داستان برمی‌انگیخته است.

به عنوان تبصره‌ای بر این ملاحظات دربارهٔ «شهر مس»، حکایتی را از یک باستان‌شناس قرن نوزدهم نقل می‌کنم. نویسندهٔ این حکایت اوستن هنری لایارد انگلیسی است. وی تعریف می‌کند که چگونه گروهی از کارگران عرب مجسمهٔ شیران غول‌آسای نینوا را کشف کردند و از زیر خاک بیرون آوردند. شرح او برای هرکسی که آرزو کرده باشد کاش این شانس را می‌داشت که سیزده قرن پیش، هنگامی که پیشاهنگان امیرموسی بن نصیر در دل صحرای آفریقای شمالی به قلعهٔ متروک گمشده‌ای برخوردند که همان باعث و انگیزهٔ خلق داستان «شهر مس» شد، آنجا می‌بود جالب توجه خواهد بود:

> من سواره به چادر شیخ عبدالرحمن رفته بودم و داشتم به پشتهٔ حفاری برمی‌گشتم که دیدم دو عرب از قبیلهٔ او مادیانهای خود را با حداکثر

سرعت به تک واداشته‌اند. چون نزدیک من شدند ایستادند، و یکی از آنها گفت: «ای بیگ، عجله کن، عجله کن و به نزد حفاران برو، برای آنکه آنها خودِ نمرود را پیدا کرده‌اند» ...

چون به خرابه‌ها رسیدم به میان ترانشهٔ جدیدی که کنده شده بود پایین رفتم ... عربها پرده‌ای را که به شتاب برافراشته بودند عقب کشیدند و سر عظیم‌الجثهٔ انسانی را که تماماً روی سنگ مرمر سفید محلّی حجاری شده بود آشکار ساختند. آنها فقط نیمهٔ بالای مجسمه را از خاک درآورده بودند و نیمهٔ دیگر هنوز در خاک پنهان بود. من بلافاصله متوجه شدم که سر می‌بایست متعلق به شیر یا گاو بالداری باشد، شبیه آنها که در خُرساباد و تخت‌جمشید دیده شده است. سر به نحو قابل تحسینی باقی مانده بود. حالت چهره آرام اما با هیبت و شاهانه بود ... خیالپردازی زیادی نمی‌خواست که انسان شگرفترین خیالات را به تصور درآورد. این سر غول‌آسا که بر اثر گذشت زمان رنگ‌پریده می‌نمود و این چنین از دل زمین سر برآورده بود، بخوبی ممکن بود متعلق به یکی از موجودات هراسناکی بوده باشد که در روایات محلی تصور می‌کرده‌اند آهسته آهسته از زیر زمین بالا می‌آید و خود را به انسانهای فانی نشان می‌دهد ...

وقتی آنان [یعنی اعراب بدوی محلی] سر را دیدند همه یک‌صدا فریاد زدند: «لا اله الا الله، محمداً رسول الله!» مدتی طول کشید تا شیخ سر رسید و به میان گودال پایین آمد، و خود را متقاعد ساخت که تمثالی که می‌دید از سنگ است. وی اظهار داشت: «این کارِ دست انسان نیست. این کارِ دیوان کافرکیشی است که پیامبر صلی الله علیه درباره‌شان گفته است که قدشان از بلندترین درختان خرما بلندتر است؛ این یکی از بتهایی است که نوح علیه‌السلام پیش از طوفان نفرینشان کرد.» با این عقیده که نتیجهٔ معاینه دقیق بود همهٔ کسانی که در اطراف ایستاده بودند، موافقت داشتند ...

طاهیار پاشا [حکمران محلی و نمایندهٔ دولت عثمانی] به دیدن من آمد ... خیمه‌های پاشا را روی یک خشکی وسط رودخانه، نزدیک به چپر من زده بودند. وی به دیدن خرابه‌ها آمد، و تعجبش از دیدن مجسمه‌ها کمتر از عربها نبود ... صدای «لا اله الا الله» از هر طرف طنین‌انداز شد. یکی که بیش از دیگران می‌دانست گفت: «اینها بتهای کافران هستند. من وقتی که با رشید پاشای سفیر در ایتالیا بودم مانند اینها را دیدم ...» تُرک سالخورده‌تر و با تجربه‌تری گفت: «نه، جوان، من چنین تمثالهایی از کافران را در کلیساهای بِیُگلو دیدم؛ آنها ملبس به لباسهایی به رنگهای مختلف بودند، اگرچه بعضی از آنها بال داشتند اما هیچ‌یک بدن سگ و دم نداشتند؛ اینها کار جنهاست، همان جنهایی که حضرت سلیمان، سلام الله علیه، آنها را مطیع کرد و در زیر خاتم خود به زندان افکند.»[۲۰۱]

شرح لایارد از شیران بالدار نشان می‌دهد که چگونه یک رویداد تاریخی طی مراحل مختلف با روایات شفاهی تحول می‌یابد. اشیای باستانی کشف می‌شود، و شیخِ رئیس قبیله بلافاصله با دیگر شاهدان در دادن توضیح و ارائهٔ نظریات اخلاقی دربارهٔ آنها به چشم و همچشمی می‌پردازد. صرف تصدیق کشف ناخواسته هرگز کافی نیست، بلکه شخص از طریق انطباق آن با چارچوبها و معیارهای ذهنی و اخلاقی خود می‌کوشد بدان انتظام ببخشد. نمونهٔ قابل مقایسه با گزارش لایارد کشف پمپئی در قرن هجدهم و تأثیری است که این اکتشاف بر جهان ادبی بریتانیا داشته است: این شهرِ پرتجمل ویران، که اجساد مردمانش به طرز رقت‌انگیزی در همه جا پراکنده بود و به نحو شگفت‌آوری سالم باقی مانده بود، بالوِر-لیتن را به چنان تفکرات اخلاقی دور و درازی در کتابش به نام واپسین روزهای پمپئی واداشت.[۲۰۲] شاید در مورد «شهر مس» چنین اتفاق افتاده باشد.

تاریخ‌نگاران و جغرافی‌نویسان ــ ابن‌الفقیه، یاقوت و دیگران ــ به این قانع بودند که بگویند موسی بن نصیر به شهر متروکی رسید اما نتوانست داخل آن شود. اما این برای داستانپردازان کافی نبود، آنها موسی را وارد شهر کردند، با جسد ملکه‌ای که دیرزمانی پیش مرده بود روبه‌رو کردند و آن را به منزلهٔ درسی برای ضرورت ترکِ دنیا و زهدورزی پروراندند.

ارسطو در کتاب فن شعر خود یادآور می‌شود: «بنابراین، شعر فلسفی‌تر و چیزی برتر از تاریخ است؛ زیرا شعر به بیان امور کلی می‌پردازد، و تاریخ به جزئیات توجه دارد.»[۲۰۳] نقالان و داستانپردازان داستان خود را به شیوهٔ مشابهی «چیزی برتر» از تاریخ کردند، و لشکرکشی قرن دوّم هـ./هشتمِ م. موسی بن نصیر به مغرب را مبنایی برای یک ماجرای اخلاقی آموزنده قرار دادند. داستانپردازان ــ و پردازندگان ادبی بعدی ــ نیز مانند آن شیخ عرب هنگام مواجهه با مجسمه‌های نینوا، مواد خام تاریخ را تبدیل به داستانی مسرت‌بخش برای دینداران و پارسایان کردند.

فصل پنجم

دربارهٔ شیاطین، گوژپشت‌ها و ضیافتهای برمکیان: نکته‌های پایانی دربارهٔ شیوه‌های داستانپردازی در هزار و یک شب

در فصل اوّل یادآور شدم که محسن مهدی تصور می‌کند دو شاخهٔ عمده در سنّت دست‌نویسی الف لیله وجود دارد. یک شاخهٔ سوری که نمایندهٔ آن دست‌نویس قرن هشتمی هـ./چهاردهمی م. گالان (G) است و یک شاخهٔ مصری که متون چاپ‌شدهٔ بولاق و مک‌ناتن اعقاب قرن سیزدهمی هـ./نوزدهمی م. آن هستند. وی استدلال می‌کند که اینها شاخه‌های یک «نسخهٔ مادر» از قرن هفتم هـ./سیزدهم م. یا آغاز قرن هشتم هـ./چهاردهم م. هستند. نکات متشابه میان متون سوری و مصری در نتیجهٔ انشعاب آنها از آن نسخهٔ مادر است.[۱] اما نسخهٔ گالان (G)، از لحاظ تاریخی، چهار قرن به این نسخهٔ مادر نزدیکتر است تا نسخه‌های قرن دوازدهمی هـ./هجدهمی م. مصری (ZER) که مبنای متنهای بولاق و مک‌ناتن هستند. داستانهای بی‌شماری در نخستین چند صد شب میان G و ZER (گالان و تحریر مصری) مشترک است؛ به این ترتیب، مقابلهٔ روایتهای مختلف از یک داستان در دو دورهٔ کاملاً متمایز از یکدیگر در تاریخ متنی الف لیله امکان‌پذیر است.

محسن مهدی در آماده کردن ویرایش خود از الف لیله نسخهٔ گالان را (که مبنای چاپ لیدن اوست) با متنهای عربی قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م. هزار و یک شب (شبهای عربی) مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن که نمایندهٔ سنّت دست‌نویسی مصری هستند مقایسه

می‌کند و آنها را به عنوان مُلَفَّقه (به هم بافته، سخن ساختگی) طرد می‌کند. مراد وی آن است که پردازندگان بعدی رَد روایت شفاهی را در نسخ پایهٔ خود نادیده گرفته یا در ابهام قرار داده‌اند و برعکس، به داستانها خصلت ادبی بیشتری داده‌اند. بنابر گفتهٔ مهدی، ویراستاران قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م. به دو صورت خصلت ادبی را دگرگون کرده‌اند. نخست آنکه کلمات و عبارت‌بندی‌های عامیانه را به عربی فُصحی (عربی ادبی کلاسیک) تبدیل کرده‌اند. دوّم اینکه هر جا منابع دست‌نویس پیشین (مانند دست‌نویس گالان) تکرارهای متعدد را هم در جزئیات توصیفی و هم در کلّ رویدادهای یک داستان معین به‌کار برده‌اند (که انعکاسی از شیوهٔ آزادانه و بی‌ترتیب آن سبک داستانپردازی است که اغلب در نقالی به کار می‌رفته است)، ویراستاران بعدی متون مصری داستانها را فوق‌العاده فشرده کرده‌اند: تبادل گفتگوها راکوتاه و توصیفهای متعدد مشروح را مختصر کرده‌اند، و از تکرار تمامی رویدادها یا حکایتهایی که مکرراً در دست‌نویس‌های پیشین‌تر آمده بوده است خودداری کرده‌اند.[۲]

پردازندگان قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م. ابایی از تصدیق این امر نداشتند ــ یا شاید در ذهن خودشان این اعتبار را می‌خواستند ــ که در مآخذ دست‌نویس خود تغییراتی بدهند. بنگرید به این گفتهٔ سرویراستار که در صفحهٔ پایانی چاپ بولاق آمده است:

> چاپ این ... با اصلاح عبارتها و ویراستن بیانات آن و اصلاح مبتکرانهٔ انشای آن به دست ... عبدالرحمن الصفتی الشرقاوی به انجام رسید. خداوند گناهان او را ببخشاید، و در دو جهان، این جهان و جهان باقی، خطاهای او را بپوشاند.[۳]

محسن مهدی این بند را نقل می‌کند و سپس سبک بلاغی اهل‌حدیث‌گرایانهٔ ویراستار چاپ بولاق را به سخره می‌گیرد و در

اشاره به وی می‌گوید: «عبدالرحمن الصفتی الشرقاوی که خداوند گناهان او را ببخشاید»، و منظورش از این جمله به طور ضمنی آن است که تغییر و تصرف در مآخذ دست‌نویس از جمله گناهان و تقصیرات ویراستار بوده است که برای آنها از خداوند طلب بخشش کرده است.[۴] مهدی در داوری خود دربارهٔ ارزیابی تغییرات متنی که ویراستاران چاپ بولاق و مک‌ناتن در مآخذ خود وارد کرده‌اند، صریح و گستاخ است. او رک و پوست‌کنده می‌گوید: «چون هیچ‌یک از آنان (یعنی پردازندگان قرن سیزدهم هـ./نوزدهم م.) اطلاعات زبان‌شناختی و ذوق ادبی کافی نداشته‌اند، دشوار می‌توان گفت که زبان یا محتوای مآخذ خود را اصلاح کرده‌اند.»[۵]

وقتی نسخهٔ گالان را با متنهای مصری مقایسه کنیم می‌توان مُهر تأیید بر استدلال محسن مهدی زد. وی در مقدمهٔ خود بر چاپ لیدن نشان می‌دهد چگونه زبان عربی کلاسیک و کلاسیک‌گرایی بر روایات و تحریرهای بعدی الف لیله سلطه دارد، و چند بند و عبارت را نشان می‌دهد که در آن جایگزین کردن عربی فُصحیٰ با زبان عامیانه باعث سستی گفتگوها و تصویرپردازی قهرمانان در بعضی از داستانها شده است.[۶] من در یک بررسی جداگانه بندهایی از متن چاپ لیدن را با نمونه‌های مشابه کوتاه‌شدهٔ همان صحنه‌ها به صورتی که در متنهای بولاق و مک‌ناتن آمده است مقایسه کرده‌ام.[۷] در این موارد، کوتاه کردن بندها و مطالب معنای آنها را مبهم و بسط روایت را مختل کرده است. در اینجا آوردن یک نمونه کافی است. در متنهای بولاق و مک‌ناتن نخستین داستان در داستان در حکایت شهرزاد/شهریار، یعنی داستان «گاو و خر»*، بسیار مختصر است. در معرفی قهرمان داستان ــ بازرگانی (دهقانی) که قدرت جادویی فهمِ زبان حیوانات را

* در ترجمهٔ فارسی تسوجی: «حکایت دهقانی و خرش». ــ م.

دارد ــ دست‌نویس گالان دقت می‌کند که در همان آغاز حکایت شرایطی را که داشتن این قدرت جادویی ایجاب می‌کند تصریح کند: اگر بازرگان راز داشتن این قدرت اسرارآمیز را فاش کند بلافاصله هلاک می‌شود.[۸] بحران وقتی پیش می‌آید که زن بازرگان به او پیله می‌کند که رازش را آشکار کند، و اینکه آیا بازرگان می‌تواند جانش را نجات دهد یا نه بستگی به این دارد که بتواند از نقزدنهای زن رهایی یابد. حال، در دست‌نویس گالان این حالت دلهره و تعلیق از همان آغاز وجود دارد زیرا به شیوهٔ یک قصهٔ پریانِ خوب، «اخطار» و «زینهار» (اگر اصطلاحی را وام بگیریم که ولادیمیر پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان خود به کار برده است)[۹] از همان آغاز صریحاً داده شده است: اگر بازرگان رازش را فاش کند می‌میرد. چاپهای بولاق و مک‌ناتن اساساً همین داستان را مانند متن گالان فقط با یک تفاوت مهم آورده‌اند: در مقدمهٔ این داستان آنها از قدرت سرّی بازرگان در فهم زبان حیوانات سخن می‌گویند، ولی اشاره‌ای نمی‌کنند که چه شرایطی قدرت او را محدود می‌کند. این اختصار داستان را سست می‌کند، زیرا مخاطب را از علم به شرایط و محدودیتهای ملازم این قدرت محروم می‌کند، و نیز از همان آغاز لذت انتظار و حیرت از این را که آیا «زینهار» نقض می‌شودو بازرگان جان خود را از دست می‌دهد یا نه، از مستمع می‌گیرد.

اما پرسشی که می‌خواهم مطرح کنم و محسن مهدی ابداً بدان نپرداخته است این است که آیا سنّت دست‌نویسی مصری که متنهای بولاق و مک‌ناتن نمایندگان آن هستند سبب نشده است حکایتها و رویدادهایی را که در متن قدیمی‌تر گالان آمده‌اند «اصلاح و تهذیب» (اگر اصطلاح خود محسن مهدی را به کار بریم) کند؟ درواقع آنچه ما می‌بینیم خصیصهٔ بسط هنرمندانهٔ داستانها در این سنّت است نه اختصار آنها.

به عنوان مثال داستان «دو وزیر» را در نظر بگیرید کـه یکـی از حکایتهایی است که محسن مهدی شاهد می‌آورد تا نشان دهد متون مصری آن را از مأخذشان یعنی نسخهٔ گالان گرفته، درهم فشرده و به شیوه‌ای سرسری سرِ هم کرده‌اند. اما داستان دو وزیر حکایتی طولانی است (در چاپ لیدن ۵۵ صفحه است)، و محسن مهدی برای مقابلهٔ تمامی داستان کوششی نکرده است؛ وی با دو صحنه‌ای که به عنوان شاهد می‌آورد خود را قانع کرده و تـصمیمش را بـر مـبنای روایت کوتاه‌شدهٔ آن دو صحنه بخصوص در متن بولاق گرفته است.[۱۰] ولی بررسی دقیق صحنه‌های دیگر در همان داستان چیزهایی غیر از این نشان می‌دهد. حادثه‌ای در آغاز داستان موضوع مورد نـظر مـن را روشن می‌کند. مرد جوانی به نام نورالدین علی مصر را ترک می‌کند تا به تفرج در جهان بپردازد. در هر سه متن بولاق، مک‌ناتن و گالان آمده است که علی بر استری با زین و برگ و یراق فاخر می‌نشیند و رهسپار بصره می‌شود و با وزیر شهر آشنا می‌شود. اما متن گالان در بیان این صحنه با متون مصری تفاوت دارد. متن گالان به تفصیل زیاد استر علی را، از گوشها گرفته تا پاها، رنگ خالخالی، زین، لگام، و جُل ابریشمین او وصف می‌کند؛ اما برخلاف توجهی که پردازنده به توصیف این حیوان مبذول داشته است، او نقش مهمی در داستان بازی نمی‌کند جز اینکه علی را به بصره می‌رساند و علی در شاهراهی بیرون شهر به وزیر بصره بر می‌خورد:

> به بصره رسید. وقتی به بیرون شهر رسید چنین اتفاق افتاد که وزیر بصره نیز در خارج شهر بود. مرد جوان بر راه می‌آمد که وزیر جوان نیکوشمایلی را مشاهده کرد که آثار آدابدانی از ناصیه‌اش پیدا بود.[۱۱]

به این ترتیب در متن گالان استر نقش زیادی در دیدار این دو مرد ندارد و دیگر هم در داستان ذکری از او به میان نمی‌آید و از زین و

برگش که در نخستین صحنه چنان با دقت توصیف شده است به هیچ وجه سخنی گفته نمی‌شود.

مرکب‌سواری علی در متنهای مصری نیز به همین نحو توصیف شده است (البته جزئیات با آنچه در گالان آمده است فرق می‌کند، اما متنهای مصری هم به همان اندازه به این حیوان توجه نشان می‌دهند که متن گالان)؛ با وجود این، متنهای بولاق و مک‌ناتن کاملاً با متن گالان در خلق صحنهٔ ملاقات مهم میان علی و وزیر بصره (مهم از این جهت که این برخورد به ازدواج علی با دختر وزیر و سپس تولد قهرمان داستان می‌انجامد) تفاوت دارند. متن بولاق جریان سفر علی به بصره را چنین آورده است (روایت مک‌ناتن با متن بولاق تفاوت اندکی دارد):

و همچنان همی‌رفت تا شب‌هنگام به شهر بصره رسید و نمی‌دانست در کدام شهر است تا به کاروانسرایی فرود آمد. خورجین از اسب بگرفت و سجاده بگسترد، و استر را با زین و برگ به دربان کاروانسرا سپرده گفت: «استر بگردان». او نیز استر همی‌گردانید.

اتفاقاً وزیر بصره در منظرهٔ قصر خود نشسته بود چشمش به استر [افتاد] و زین و لگام گران‌قیمت او را بدید. گمان کرد مرکب وزیری از وزرا یا ملکی از ملوک است و چون اندیشه‌اش در این باره به جایی نرسید، درحال خادمی را به کاروانسرا بفرستاد و دربان را بخواست.

خادم نزد دربان رفت و او را خدمت وزیر آورد. دربان پیش رفت و زمین خدمت ببوسید. اما وزیر مردی بسیار سالخورده بود. از دربان بپرسید: «صاحب این استر کیست و چه شکلی دارد؟»

دربان گفت: «آقای من، خداوندِ این استر پسر جوان نیکوشمایلی است از محتشم‌زادگان بازرگان، و دارای هیبت و وقاری است که از ناصیه‌اش پیداست.»[۱۲]

وزیر یک لحظه درنگ نمی‌کند؛ برمی‌خیزد و فوراً به کاروانسرا می‌رود تا این جوان جالب توجه را ملاقات کند، و اندک زمانی بعد از این دیدار دخترش را به زنی به علی می‌دهد. به این ترتیب، استر و زین و لگام فاخر آن مایهٔ خوشبختی علی می‌شود.

تفاوت استفادهٔ متن گالان و متنهای مصری را از توصیف این صحنه ملاحظه کنید. دست‌نویس گالان استر را با جزئیات تمام و زرق و برق تصویر می‌کند، اما از این تصویرپردازی برای پیش بردن داستان استفاده‌ای نمی‌برد: از استر اصولاً دیگر نامی به میان نمی‌آید. علی وزیر را در راه در یک صحنهٔ کوتاه ملاقات می‌کند، و توصیف استر در این دیدار جایی ندارد. اما در متنهای مصری از تمهید و فن توصیفِ مکرر بخوبی استفاده و توصیف آغازین استر و زین و لگام آن به داستان ربط داده می‌شود، زیرا دقیقاً همین زین و یراق گرانبهای استر است که توجه وزیر را جلب می‌کند و باعث ملاقات مهم او و علی می‌شود و به صحنهٔ بعد داستان منجر می‌شود. پس متنهای بولاق و مک‌ناتن روایت کاملتری از این رویداد ارائه می‌دهند و انسجام هنری بیشتری دارند.

لازم است به رویداد دیگری از همین داستان توجه کنیم. این صحنه‌ای است که در آن پدرِ سِتُ‌الحُسن (وزیری در دربار یک سلطان) داماد گوژپشت را پیدا می‌کند که سرنگون در چاه مستراح فرو رفته است (قهرمان داستان، بدرالدّین حسن جوان، پسرِ علی است که عاشق دخترِ سِتُ‌الحُسن عموی خود شده است. اما حکمران قاهره ظالمانه اعلام داشته است که وی باید بالاجبار با گوژپشت زشت‌رویی ازدواج کند که در اصطبل سلطان خدمت می‌کند. در این حال عفریتی خیرخواه تصمیم می‌گیرد به سود قهرمان داستان در این کار مداخله کند: راه وی برای اینکه از این ازدواج ناخوشایند جلوگیری کند آن است که به شکل یک گاومیش غول‌آسا به مقابله با گوژپشت برخیزد و

او را در شب عروسی‌اش به یک خلوتخانه بیفکند و به او هشدار دهد که تا بامداد از آنجا تکان نخورد وإلّا به هلاکت می‌رسد).

در متن گالان، بندی که در آن پدرِ عروس گوژپشت گمشده را می‌یابد چنین است:

آن‌گاه پدر وارد اتاقک مستراح شد و گوژپشت را دید که به میان اتاق مستراح افتاده و سرش به میان سوراخ مبال فرورفته و پاهایش به هوا بلند است. وی متعجب شد و به او گفت: «گوژپشت!» گوژپشت صداهای نامفهومی از گلو برآورد. آن‌گاه او [یعنی پدر دختر] گفت: «این چه وضعی است؟ چه کسی این کار را با تو کرده است؟»

گوژپشت گفت: «آیا نمی‌توانستی کس دیگر را جز این دختر که محبوبهٔ گاومیش آبی و معشوقهٔ عفریتی غول‌مانند است به زنی به من بدهی؟»[۱۳]

حال آنکه متنهای مصری چنین آورده‌اند (من متن بولاق را نقل می‌کنم، ولی متن مک‌ناتن عملاً فرقی با بولاق ندارد):

وزیر (یعنی پدر دختر) به حیرت اندر ماند. در حال برخاسته به آبخانه شد. گوژپشت را دید که سرنگون به چاه [مبال] اندر است [و پاهایش به هوا بر شده است]. با خود گفت مگر این همان گوژپشت نیست؟ آن‌گاه بانگ بر او زد. گوژپشتِ نخست هیچ نگفت. پس از آن گمان کرد که عفریت است.

چون قصه بدینجا رسید بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فروبست. و چون شب بیست و دوّم شد گفت: ای ملک جوانبخت، چنین به من رسیده است چون گوژپشت آواز وزیر بشنید گمان کرد که عفریت است، از این رو پاسخی نداد چون فکر می‌کرد این کسی جز عفریت نیست که با او سخن می‌گوید. وزیر فریاد زد: «سخن بگو

وگرنه با این شمشیر سرت را جدا می‌کنم.» آن‌گاه گوژپشت در جواب گفت: «یا شیخ العفاریت، از هنگامی که مرا در این چاه سرنگون کرده‌ای من سر بر نکرده‌ام و سخن نگفته‌ام. پس تو را به خدا بر من رحم کن.»

وقتی وزیر این سخنان بشنید گفت: «چه می‌گویی؟ من پدر عروسم. من عفریت نیستم.»

گوژپشت گفت: «برو و مرا به حال خویش بگذار. من چیزی به تو مدیون نیستم. من نمی‌خواهم کشته شوم! پیش از آنکه او که مرا به این روز افکنده است بیاید از این مکان بیرون شو و از پی کار خویشتن رو. آیا نمی‌توانستی کسی را به من به زنی دهی که محبوبهٔ گاومیشها و معشوقهٔ عفریتها نباشد؟»[۱۴]

اساساً ما در هر دو روایت صحنهٔ همسانی داریم، جز اینکه متن بولاق و مک‌ناتن مطالب اضافهٔ مضحکی می‌آورند که ممکن است فی‌البداهه ابداع شده باشد: شناسایی اشتباهی، گفتگوی معارض (مانند مخاطب قرار دادن گوژپشت پدرزن آینده‌اش را با عنوان شیخ العفاریت)؛ به میان آوردن شمشیر و تهدید به قطع سر؛ تقاضای عاجزانهٔ زندانی محبوس در آبخانه برای بخشش و ترحم.

با وجود این، جملات آغازین و انجامین این قطعه در متنهای بولاق و مک‌ناتن بسیار شبیه جملات آغاز و انجام روایت گالان است. این با نظریهٔ محسن مهدی دربارهٔ یک «متن مادر» که منبع مشترکِ شاخهٔ سوری و شاخه‌های مصری الف لیله بوده است مطابقت کامل دارد. اما در یک نقطه در تاریخ سنّت دست‌نویسی مصری (خواه در زمان تدوین متن قرن دوازدهمی هـ./هجدهمی م. قاهره‌ای زوتنبرگ (ZER) یا در زمانی پیش از آن) به نظر می‌آید که پردازندگان مصری، مکالمهٔ طنز شادی‌انگیزی بر دست‌نویس مأخذ و پایهٔ خود افزوده‌اند که در متن

گالان وجود ندارد. ویراستاران متنهای بولاق و مک‌ناتن وقتی یک صحنهٔ خوب را می‌دیدند آن را می‌شناختند و برای ویرایشهای چاپی خود نگه می‌داشتند.

نمونهٔ دیگر از این نوع، حکایت «برادر دوّم دلاک» (بقبق) است. پیرنگ داستان در روایت گالان، بولاق و مک‌ناتن یکی است: پیرزنی برادر دلاک را می‌فریبد و به خانهٔ زن جوان فریبا اما بوالهوسی می‌کشاند که به وی وعده می‌دهد اگر همهٔ خواسته‌هایش را برآورد می‌گذارد به وصال او برسد. سپس تن در می‌دهد که او را برهنه و استخفاف کنند، ابروان او را رنگ کنند و ریش و سبیل او را بچینند. این همه را می‌کند بدان امید که آن زن وسوسه‌انگیز را شادمان کند و او بگذارد آنچه را وی می‌خواهد با او بکند. اما متنهای مصری حکایت را با مکالمه‌های زیادی که در متن گالان یافت نمی‌شود زنده‌تر کرده و روح بیشتری بدان بخشیده‌اند. برای مثال، صحنه‌ای را که قهرمان بخت‌برگشته درمی‌یابد که باید تن در دهد تا ریش او را بتراشند در روایات مختلف مقایسه کنید. چاپ لیدن چنین آورده است:

> دختر خدمتکار نزد بانوی خود رفت. و بانو به او گفت: «یک کار دیگر مانده است که با او بکنی، ریش او را بتراش تا بی‌ریش شود.» آن‌گاه دختر خدمتکار بیامد و ریش او بتراشید.
>
> سپس پیرزن گفت: «شاد باش! وی این کار را فقط برای آن کرده است که عشق شدیدی به تو در دلش دارد. پس صبر کن تا به آرزوی خود برسی.»[۱۵]

و حال آنکه متن بولاق چنین آورده است (متن مک‌ناتن در کلمات و جملات بسیار نزدیک به متن بولاق است):

> سپس وی [یعنی زن جوانی که بانوی خانه است] به دختر خدمتکار گفت: «این خواجه را ببر و آنچه را که لازم است با او بکن و بزودی به

نزد من بازگردان.» کنیزک برادر مرا گرفته برفت، او نمی‌دانست با او چه خواهد کرد و عجوز بر اثر ایشان رفته با برادرم گفت: «اندکی صبر کن تا به مراد خویش برسی. هنوز یک چیز باقی مانده و آن این است که زنخ تو را بتراشند.»

برادرم گفت: «با رسوایی مردم چه کنم، و فکر می‌کنی چگونه به سر کار بروم.»

عجوز گفت: «این دختر تو را بسی دوست می‌دارد و همی‌خواهد که تو ساده شوی و موی زنخ تو چون خار بر روی او نخلد. تو اکنون شکیبا باش تا به آرزوی خود برسی.»[۱۶]

در اینجا مانند مثال پیشین از داستان «دو وزیر» (= «حکایت نورالدین و شمس‌الدین»)، متن گالان و متون مصری در بخشهای آغازین و انجامین این قسمت بسان یکدیگرند، اما متن بولاق و مک‌ناتن گفتگوی مطایبت‌آمیز اضافه‌ای دارند که برادر دلاک را میان رنجش از رسوایی بی‌ریش رفتن در ملأعام و تسکین گرفتن او از این سخن پیرزن که خلیدن خارِ ریشش به صورت دختر او را آزرده می‌کند، در نوسان نشان می‌دهد. (دلواپسی‌های قهرمان داستان از رسوایی در میان مردم، بخصوص افزودگی بجایی بر داستان و نمونهٔ خوبی از پیش‌بینی طنزآمیز است، بویژه اگر انسان پایان داستان را به یاد آورد که قهرمان حکایت ناگهان خود را در بازار شهر و معبر عمومی، برهنه، ریش‌برکنده و لطم و شتم‌دیده می‌یابد. متنهای مصری صحنه‌ها و مکالمه‌های دیگری نیز دارند، مانند اینکه قهرمان قصه اجازه می‌دهد صورتش را سرخاب بمالند، و کنیزکان بر او پرتقال و لیمو پرتاب کنند و مانند اینها که در متن گالان یافت نمی‌شود.)

تا اینجا مواردی از بسط داستان را در سنّت مصری که میان چاپ بولاق و چاپ مک‌ناتن (کلکته) مشترک است مشاهده کرده‌ایم. اما

گاهی یکی از متنهای مصری آرایه‌هایی را آورده است که در متن دیگر وجود ندارد. نمونه‌ای از این را در فصل اوّل آوردیم، آنجا که بحث کردیم چگونه چاپ مک‌ناتن واژه‌های راهنمایی را آورده است که در چاپ بولاق و در ویرایش لیدن وجود ندارد، ولی متن مک‌ناتن این واژه‌های مضمون‌نما را به این منظور آورده است که به بیان خود از روایت داستان در داستان «شهر آتش‌پرستان (مجوسان)» در حلقهٔ داستانی «حمال با دختران» [(= «حمال و زنان بغدادی»] وحدت موضوعی ببخشد.[۱۷] نیز به حکایت مشهور «ضیافت برمکی» از داستان «برادر ششم دلاک» [= «حکایت لب‌بریده»] توجه کنید.[۱۸] پیرنگ داستان دربارهٔ گدای گرسنه‌ای است که از خانهٔ مرد ثروتمندی صدقه می‌طلبد؛ به درون خانه دعوت می‌شود و وعدهٔ غذایی لذیذ به او داده می‌شود؛ گدا از مژدهٔ غذایی که به او داده شده است شادمان می‌شود و درون خانه می‌رود. میزبان او که مردی از خاندان ثروتمند برمکی است، جامه‌ای فاخر بر تن دارد و از نزاکت و ادب هیچ کم ندارد. حرکاتی می‌کند که گویی دارد خوراکیهای فراوانی به او تعارف می‌کند، اما هیچ‌وقت غذای واقعی به میان نمی‌آید؛ گدای حیرت‌زده می‌بیند که میزبانش بشقابهای خوراکی را یکی بعد از دیگری تهی می‌کند، و خدمتکاران نیز چنان وانمود می‌کنند که غذاهای رنگارنگ را یکی پس از دیگری می‌آورند. گدا درمی‌یابد که صاحبخانه او را دست انداخته و به بازی گرفته است، از این رو، او نیز برای مدتی به این بازی ادامه می‌دهد و چنان وانمود می‌کند که دارد در معیّت میزبان غذا می‌خورد. اکنون، تنش در این داستان از برخورد میان تقلید ضیافت و واقعیت گرسنگی پدید می‌آید؛ ما می‌دانیم دیر یا زود گدا از این بازی خسته می‌شود و با خشم با میزبان برمکی خود و لودگی‌اش مقابله می‌کند. آنچه جالب توجه است، وجود عبارتهای توصیفی فراوان در متنهای مصری است که در متن گالان وجود ندارد. به عنوان مثال، هر

سه متن می‌گویند که میزبان وانمود می‌کند به مهمانش کلوچهٔ عسلی تعارف می‌کند؛ اما متنهای بولاق و مک‌ناتن محتوای شیرینیها را هم که میزبان پشت سرهم می‌آورد شرح می‌دهند: «در هر تکه از این لوزینه برای من یک مثقال مشک و نیم مثقال عنبر به کار می‌برند». در متن بولاق افزوده‌هایی چند وجود دارد که در مک‌ناتن و گالان نیست؛ مثلاً هنگامی که سینی «دسر» را می‌آورند، می‌خوانیم که خدمتکاران «دستهایشان را در هوا تکان می‌دهند چنان‌که گویی دارند "دسر" تقدیم می‌کنند.» سپس میزبان دستور یک خوراکی خیالی می‌دهد که در متنهای دیگر اثری از آن نیست، و این شیرینی خیالی از مغزگردو و کشمش درست شده است، و بار دیگر خدمتکاران همان حرکات را می‌کنند: «دستهایشان را در هوا تکان می‌دهند چنان‌که گویی دارند این مأکولات را تعارف می‌کنند.»[۱۹] بندهای اضافی متن بولاق بر تجسّم نمایشی صحنه می‌افزاید و تنش آن را بالا می‌برد: هرچه توصیف ضیافت دروغین و تعارفات تقلیدی و مسخره بیشتر می‌شود، حالت انتظار با عقب افتادن نقطهٔ اوج و بحرانی داستان زیادتر می‌شود تا لحظه‌ای فرامی‌رسد که مهمان شکیبایی خود را از دست می‌دهد و میزبان را با زدن سیلی محکمی غافلگیر می‌کند.

افزوده‌ها در «ضیافت برمکی» جنبهٔ آرایشی دارند و تأثیری تعیین‌کننده در نفس حکایت ندارند؛ اما نمونهٔ موادی هستند که شاید ویراستاران متن بولاق خود افزوده‌اند، و در متنهای پیشین‌تر مصری زوتنبرگ (ZER) وجود نداشته است.

اکنون نتیجهٔ مقایسهٔ خود را از سه متن خلاصه می‌کنم: نظر مهدی در این مورد درست است که متنهای بولاق و مک‌ناتن «مُلفّقه» (برساخته) هستند و پردازندگان ویرایشهای مصری منابع خود را به متنی فصیح تغییر داده، و بعضی از مطالب مندرج در متن گالان را نیز مختصر کرده‌اند. اما آنچه محسن مهدی نادیده گرفته این است که چاپ بولاق و

مک‌ناتن در بسیاری از داستانها بندهایی را با افزودن گفتگو و حوادثی که در متن قرن هشتم هـ. / چهاردهم م. وجود نداشته است بسط داده‌اند. البته اصل بیشتر این افزوده‌ها، نه همهٔ آنها، به ویرایش قرن سیزدهم هـ. / نوزدهم م. نمی‌رسد، بلکه پردازندگان دست‌نویس شاخهٔ مصری زمانی بعد از تدوین متن گالان در قرن هشتم هـ. / چهاردهم م.، و پیش از انتشار متن بولاق و مک‌ناتن، باعث و بانی آنها بوده‌اند. اما ویراستاران قرن سیزدهم هـ. / نوزدهم م. ارزش هنری این افزایشها را می‌شناختند. و آنها را به متنهای عربی چاپی خود ضمیمه و سپس منتشر کردند. محسن مهدی ظاهراً به این علت این افزوده‌ها را نادیده می‌گیرد که نمی‌خواهد پردازندگان متأخر مصری را به هیچ وجه خلاق و با مهارت ادبی نشان دهد. نکته‌ای را که من می‌خواهم تأکید کنم این است که متنهای بولاق و مک‌ناتن به نفس خود شایستهٔ بررسی هستند. متونِ متأخرِ مصری محصول یک سنت طولانی پردازش و ویرایش داستانی هستند که از لحاظ زمانی جدیدتر از متن گالان است. این محصولات گاهی عیبهایی دارند و گاهی به نحوی عالی پرداخته شده‌اند و پردازندگان آنها با مواد اصلی خود تعاملی خلاقانه داشته‌اند. کار خلّاق بر روی الف لیله با متن گالان به پایان نرسیده است.

وقتی انتقادهای محسن مهدی را از متنهای مصری متأخر در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که او اساساً به این دلیل بر پردازندگان متنهای بولاق و مک‌ناتن ایراد می‌گیرد که آنها مانند محققان امروز با مسئولیت کار نکرده‌اند: پردازندگان مصری نتوانسته‌اند عامیانه بودن دست‌نویس‌های منبع و پایهٔ خود را حفظ کنند، و از اینکه در پیرنگ داستان و گفتگوها دست ببرند ابایی نداشته‌اند؛ بعضی بندها را کوتاه کرده، و در موارد دیگر آزادانه داستانها و حوادثی را از دست‌نویس‌های متأخر افزوده‌اند؛ منابع را به عنوان سندی از یک دورهٔ تاریخی، همان طور دست‌نخورده تحویل نداده‌اند. اما نکتهٔ ارزشمندی

که در اینجا باید مدّ نظر داشت دقیقاً این است که پردازندگان خود را متعهد و مسئول نمی‌دانسته‌اند که منابع پیشین خود را بدون تغییر منتقل کنند؛ آنها مانند پردازندگان پیش از خودشان آرزو داشتند و می‌خواستند داستان و حکایت معینی را بازگویند، آنها نمی‌خواستند ویرایشی انتقادی از یک متن منتشر کنند. شاید بهتر است با بخشندگی بیشتری متن بولاق و مک‌ناتن را ارزیابی کنیم و پردازندگان آنها را جانشینانِ نقالان و قصه‌پردازان حرفه‌ای در یک سنّت بسیار طولانی به شمار آوریم؛ زیرا اگر از این منظر نگاه کنیم متن بولاق و مک‌ناتن را می‌توان سند نوشتاری «اجراهای» فردی الف لیله دانست (چنان‌که آلبرت لرد حماسه‌های باستانی یونانی را توصیف کرده، و خود مهدی نیز دست‌نویس‌های قدیمی‌تر الف لیله را تعریف کرده است)،[۲۰] اجراهایی که طی آن پردازندگان قرن دوازدهم م./هجدهم م. با دستکاری، بازپردازیِ عبارتها و کلمات و افزودنهای ابتکاری داستانهایی را بازگفته‌اند که در دست‌نویس‌های مأخذ پایهٔ خود یافته‌اند.

اکنون که محسن مهدی با ویرایش دست‌نویس گالان خدمت انفرادی ارزشمندی انجام داده است، استفاده از ویراستهٔ او در همهٔ بررسیها و تحقیقای آیندهٔ الف لیله ناگزیر است. اما معنای این سخن آن نیست که متنهای بولاق و مک‌ناتن را باید از قفسهٔ کتابخانهٔ محققان برداشت و دور انداخت. متنهای مصری هنوز چیزهای زیادی برای تقدیم به کسی دارند که به سبک ادبی و مقایسهٔ فنون و شیوه‌های داستانپردازی علاقه‌مند است. انسان وقتی می‌تواند تفاوتهای سبکی را در سه ویرایش مورد بررسی ما ارزیابی کند که تعمیمهای شتابزده را رها کند و به قرائت دقیق متن معینی بپردازد. هرچه بیشتر شبهای عربی (هزار و یک شب) را می‌خوانیم، بیشتر احساس می‌کنیم که سبک و کیفیت ادبی این مجموعه، از داستانی به داستان دیگر حتی در یک

ویرایش واحد فرق می‌کند. بنابراین به جای آنکه بر برتری بدون تناقض یک متن الف لیله بر متنهای دیگر اصرار شود، می‌توان به ارزیابی تک تک داستانهای منفرد توجه کرد که سودمندتر است، و در عین حال ویرایشها و چاپهای مختلف را به سبب مقایسهٔ تأثیرات سبکی و رهیافتهای مختلف پدیدآرندگی با هم مقابله کرد. نباید برای یک ویرایش مرتبهٔ خاصی مرجح بر ویرایشهای دیگر قائل شد و آن را امری قطعی دانست.

اما من امیدوارم در این بررسی نشان داده باشم که منابع دیگری برای ارزیابی هزار و یک شب وجود دارد که بندرت از آنها استفاده شده است، و آنها دست‌نویس‌های «مشابه» چاپ‌نشده‌ای هستند که ماجراها و قهرمانانی دارند که با قهرمانان و داستانهای الف لیله خاص مربوط هستند. مقابلهٔ متنهای مشابه با داستانهای هزار و یک شب همان حسّ داشتن اختیاری را زنده می‌کند که پردازنده از آن در نوآوری استفاده می‌کرده است، و یادمان می‌آورد که متن خاص یا عبارت‌پردازی خاص تنها محصول ناگزیر و منحصر یک سنت دست‌نویسی مفروض نیست. من بویژه کوشیده‌ام در فصلهای این کتاب تأکید کنم که پردازندگان دست‌نویس‌ها میراث‌برندگان ماترک دودمانی از قصه‌پردازان ستودنی بوده‌اند که انباری غنی از مواد و مصالح قابل اتکا و استفاده در اختیار آنان گذاشته‌اند.

درست است که داستانهای مشابهی که من در این بررسی بازبینی کرده‌ام در مقایسه با منبع قدیمی‌تری چون نسخهٔ قرن چهاردهمی م. گالان از لحاظ زمانی جدید هستند ــ قرن هفدهم، هجدهم و حتی نوزدهم ــ و بنابراین اگر انسان بخواهد می‌تواند پردازندگان آنها را هم مانند ویراستاران متن بولاق و مک‌ناتن به این دلیل ساده نادیده بگیرد که فقط مقلدان دست دوّمی بوده‌اند که مانند ما از دور دستی بر آتشِ قصه‌گویی و قصه‌پردازی الف لیله در سده‌های میانه داشته‌اند. اما

دست‌نویس‌های مشابه و ویرایشهای قرن هجدهم و نوزدهم به ارزشمندی و اعتبار هزار و یک شب به عنوان پدیده‌ای روایی که تا روزگاران جدید زنده مانده است گواهی می‌دهند. فریبندگی بررسی تحریرهای روزگاران اخیر در این است که درک کنیم پردازندگان اخیر همان موادی را که به ارث برده‌اند به همان شیوهٔ گذشته دوباره به کار گرفته و نوسازی کرده‌اند. این‌چنین است که من بر پراکندگی عبارتهای کلیشه‌ای در ماجراهای هارون‌الرشید، از نو جفت و جور کردن تمامی داستانها به عنوان واحدهای ساختمانی روایت و جاانداختن آنها درون چارچوبی بزرگتر در حکایت «صیاد و عفریت / ملکزادهٔ طلسم‌شده»، و پراکنده‌سازی بخش اعظم مواد دریافت‌شده ــ افسانه‌ها، وقایع‌نامه‌ها، شعر و آیات قرآنی ــ برای تقویت و تشدید مضمونهای اخلاقی در داستان «شهر مس» تأکید ورزیده‌ام. همهٔ این حکایتها شاهدی بر تعامل خلاق پردازندهٔ دست‌نویس با سنّت داستانسرایی است. هر تحریری، هر پردازشی و هر دست‌نویس مشابهی را می‌توان به مثابه تعریف دیگری از یک قصهٔ مفروض دانست؛ هر روایتی این ظرفیت را دارد که ما را با ارائهٔ غیرمنتظرهٔ یک صحنه که مأنوسش می‌پنداشته‌ایم، شگفت‌زده کند. مانند عفریت صیاد که تازه از خمره رها شده باشد، حکایتهای کهن که با سحرالبیان پردازنده زنده می‌شوند قدرت آن را دارند که به صور جدیدی، که به حدس درنمی‌آید، درآیند.

پیوست

فهرست دست‌نویس‌های برگزیدهٔ کتابخانه‌های تونس و مراکش که دربردارندهٔ داستانهای مشابه هزار و یک شب و نمونه‌های دیگر ادبیات عامیانه هستند:

این فهرست از روی یادداشت‌های کوتاهی فراهم آمده است که من هنگام دیدار از این کتابخانه‌ها در تابستان ۱۹۸۸ برداشته‌ام. یادداشت‌های داخل پرانتز مندرجات هر دست‌نویس است. تنها برای دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط کوشیده‌ام فهرست کامل داستانها را ذکر کنم. پژوهندگان علاقه‌مند همچنین می‌توانند به سیاههٔ دستنویس‌ها در کتابشناسی‌ای مراجعه کنند که همراه این بررسی است.

تونس، دارالکتب (Bibliothèque Nationale)، ۲۰، سوق العطارین، ب.پ.،۴۲
جمیل بن حمده، رئیس بخش نسخ خطی.

شمارهٔ ۸۲۵ (قصة سیدی بلوقیه)

شمارهٔ ۱۲۱۳ (قصص الدینیه)

شمارهٔ ۱۷۰۲ (قصه الحکمه مع عیسی بن مریم)

شمارهٔ ۱۹۴۰ (قصص الاخلاقیه)

شمارهٔ ۱۸۰۴۷ (قصة الکهف؛ روایت ... عبدالرحمن الثعالبی؛ حدیث ارم ذات العماد؛ حکایة رجل ادعا النبوت فی زمان الرشید؛ حکایة الرجل مع ابنت عمه)

شمارهٔ ۱۸۳۸۰ (دلیلة المحتاله؛ حکایة العجوز؛ مریم الزناریه؛ القاضی و السارق)

*

رباط، الخزانة الحسنیه (کتابخانهٔ حسنیه)، قصر سلطنتی محمد العریب الخطابی، رئیس کتابخانه.

شمارهٔ ۱۷۵ (مجموعة الطرب)

شمارهٔ ۹۱۱ (قصة موسی مع الخضر)
شمارهٔ ۱۸۵۸ (حلیة الکمیت)
شمارهٔ ۶۸۰۵ (قصة هاروت و ماروت)
شمارهٔ ۷۱۵۸ (قصةالحجاج مع الصبیه)
شمارهٔ ۹۴۸۱ (قصة سیّدنا یوسف علیه‌السلام)
شمارهٔ ۹۵۹۳ (قصه تودد الجاریه)
۱۱۱۹۴ (عیون الحکایاه لابن الجوزی)
۱۱۶۵۹ (نزهة الالباب الجامعه لفنون الآداب)
۱۰۱۱۴ (حکایة تاجر؛ شروع از روی ورق ۱۶: و حکی انّه کان رجل فی عهد رسول‌الله، صلی الله علیه و سلم یتبحر من الشام الی المدینه)
شمارهٔ ۶۱۵۲، آغاز پشت ورق ۴: هذا کتاب الحکایاة العجیبه و ما اضیف الیها من الغرائب و العجایب حکایة الامیر مع ابنه
۶۱۵۲ روی ورق ۱۴: حکایة خلیفه الصیاد مع امیرالمؤمنین هارون‌الرشید
۶۱۵۲ پشت ورق ۲۷: حکایة حمید الحمال مع هارون‌الرشید
۶۱۵۲ روی ورق ۳۴: حکایة سلیمان بن عبدالملک بن مروان
۶۱۵۲ روی ورق ۳۹: حکایة شداد بن شهاف و مساعیر بن زبد و کیف کانت قصتهما مع وردغان
۶۱۵۲ روی ورق ۴۶: حکایة فرس الآبنوس
۶۱۵۲ روی ورق ۵۴: حکایة وضاح الیعانی مع جبر العضور ابنت الملک
۶۱۵۲ پشت ورق ۵۶: حکایة مسلمة بن عبدالملک بن مروان
۶۱۵۲ پشت ورق ۵۷: حکایة الفتی المصری مع الجاریه غریب الحسن
۶۱۵۲ پشت ورق ۵۹: حکایة فتی البزاز مع ابنت عمه
۶۱۵۲ روی ورق ۶۱: حکایة نجم الضیاء بن مدیر الملک
۶۱۵۲ پشت ورق ۶۳: حکایة ظافر بن لاحق
۶۱۵۲ پشت ورق ۶۶: حکایة اهل حمص
۶۱۵۲ روی ورق ۶۷: حکایة عجیبه غریبه ذکروا والله اعلم ... انّ امیرالمؤمنین المعتضد بالله کان علی الهمه کبیر النفس و کان اهل بغداد کلهم یُحبّهُ
۶۱۵۲ پشت ورق ۷۳: حکایة ظریفه جرت لابی نواس فی طریق الحجاز قال ابونواس حجتُ مع الفضل بن الربیع فسرنا
۶۱۵۲ پشت ورق ۷۵: حکایة ابن الغیاث الجوهری و ماجرا له مع منیت القلب جاریة الرشید.

۶۱۵۲ روی ورق ۸۳: حکایة التعوید و هی لطیفه عجیبه
۶۱۵۲ پشت ورق ۸۹: حکایة عجیبه و هی حکایتانی فی حکایه حکایة السِتِ بُدور و حکایه بنت الملک.
۶۱۵۲ روی ورق ۹۵: حکایة الملک و ماجری له فی صیده
۶۱۵۲ پشت ورق ۹۶: حکایة عجیبه عن اسحاق الندیم انّه قال کنت ذات لیله عند امیرالمؤمنین هارون‌الرشید انادمه حتی طال اللیل و نام و هممت بالانصراف من بین یدیه فاذا به قد استیقظ
۶۱۵۲ پشت ورق ۹۸: حکایة ابن الخطیب المصری و ماجری فهو مع جمیله بنت وزیر البصره
۶۱۵۲ روی ورق ۱۰۶: حکایة حسنه عجیبه حکی انّه لما توفّیَ ابن الرشید خلّف جاریه کانت قد ابیعت بالوف کثیره و کانت من اجمل النساء
۶۱۵۲ روی ورق ۱۰۹: حکایة الصنایعیة مع هارون الرشید
۶۱۵۲ روی ورق ۱۱۰: حکایة الفتی و ابنت حباب الجوهری
۶۱۵۲ روی ورق ۱۱۵: حکایة الرشید و الجاریه السکریٰ
۶۱۵۲ روی ورق ۱۲۰: حکایة لطیفه ظریفه لابن عُمَّیْ
۶۱۵۲ پشت ورق ۱۲۹: شعر
۶۱۵۲ پشت ورق ۱۳۷: حکایة ابو [ط] الحسن بن نصر النحال المصری
۶۱۵۲ روی ورق ۱۴۳: حکایة الطیفی و ابراهیم بن المعدی
۶۱۵۲ روی ورق ۱۴۸: حکایة ابو [ط] الحسن الدمشقی

پی‌نوشت‌ها

فصل اوّل

[۱] بنگرید به:

Bayard Dodge, ed. and translator, *The Fihrist of al-Nadim: a Tenth-century Survey of Muslim Culture* (New york: Columbia University Press, 1970), Vol. 2, pp. 712-713.

[۲] محمود بن عمر الزمخشری، الکشاف عن حقائق التنزیل (بیروت، دارالمعرفه، بی‌تا) ج ۳، ص ۲۱۰.

فیلیپ حتی در تاریخ اعراب (چاپ ششم، لندن، مک میلان، ۱۹۵۶) نضربن حارث را چنین وصف کرده است: «شاعر ـ قوّال که قوالی‌های او با وحی‌هایی که بر پیامبر نازل می‌شد در جلب توجه مردم رقابت می‌کرد.» قبیلهٔ قریش (که حضرت محمد خود از آنها بود) در روزگار پیامبر ساکن مکه بودند و بسیاری از آنها در آغاز کار با وحی‌های قرآنی سر دشمنی داشتند. بنابر افسانه‌های عربی، عاد و ثمود از تمدنهای بزرگ قدیم شبه جزیرهٔ عربستان بودند؛ در سورهٔ اعراف قرآن، داستان آنها آمده است که چگونه این اقوام به علت نپذیرفتن پیام رسولان زمان خویش به عذاب الهی گرفتار آمدند. رستم و بهرام پهلوانانِ حماسهٔ باستانی ایران بودند. حیره پایتخت مملکتی در شمال شرقی عربستان و از متحدان شاهان ساسانی بود.

[۳] به نقل از نبیا ابوت، «قطعه‌ای از هزار شب متعلق به قرن سوم هـ/نهم م.»، مجلهٔ مطالعات شرق نزدیک ۸ (۱۹۴۹)، ص ۱۵۵.

[۴] همان‌جا، ص ۱۵۵.

[۵] افلح عمرالادلبی، نظره فی ادبنا الشعبی (دمشق، اتحاد الکُتاب العرب، ۱۹۷۴)، ص۴۵.

[۶] بنگرید به:

Judith Miller, "Egypt Bans Copies of '1001 Nights'," *The New York Times*, Monday, May 20, 1985, p. A6.

[۷] صبری العسکری، «نتائج ثقفیه لمصادرات الف لیله و لیله» (پیامدهای فرهنگی مصادرهٔ هزار و یک شب)، الاهرام (قاهره)، شنبهٔ ۱۶ ژوئن ۱۹۸۳، ص ۱۴. برای کاریکاتورهای سردبیر دربارهٔ مشاجرات الف لیله، بنگرید به الاهرام، شنبه، ۲۳ مارس، ۱۹۸۵، ص ۱۳: جمعه ۲۹ مارس ۱۹۸۵، ص ۱۷؛ و سه‌شنبه ۹ آوریل ۱۹۸۵، ص ۹.

[۸] سلوی العنانی، «قضیة الف لیله و لیله»، الاهرام، جمعه، ۱۹ آوریل، ۱۹۸۵، ص ۱۴.

[۹] احمد بهجت جمعاً پنج مقاله تحت عنوان «الف لیله و لیله» در ستون روزانهٔ خود در ص ۲ الاهرام نوشت که از شنبه ۲۰ آوریل ۱۹۸۵ شروع شد. انتقاد او از سلوی العنانی و ارجاعات او به قرآن در پنجمین مقاله، در چهارشنبه ۲۴ آوریل ۱۹۸۵ آمده است.

[۱۰] بهجت، الاهرام، دوشنبه ۲۲ آوریل ۱۹۸۵، ص ۲. برای مقاله‌های دیگر الاهرام دربارهٔ این مشاجره بنگرید به منا رجب، «بعد قضیة کتاب الف لیله و لیله: هل هی مقدمه للعبث بکتب أُخری؟» (بعد از قضیهٔ هزار و یک شب: آیا این مقدمهٔ دستکاری کتابهای دیگر است؟) شنبه ۷ آوریل ۱۹۸۵، ص ۱۳؛ باهر الجوهری، «الف لیله و لیله و ادب البورنوجرافیا» (هزار و یک شب و ادبیات هرزه‌نگاری)، جمعه ۱۹ آوریل ۱۹۸۵، ص ۱۴؛ و یک مقالهٔ بدون عنوان از احمد بهاءالدین در ستون خود، یومیّات (اخبار روزانه)، شنبه، ۲۵ مه، ۱۹۸۵ ص ۲۰.

[۱۱] ابن‌الندیم، همان، ج ۲، ص ۷۱۴-۷۱۳.

[۱۲] ابوالحسن المسعودی، مروج الذهب، (*les prairies d'or*) ویراستهٔ شارل باربیه دومینار (پاریس، چاپخانهٔ سلطنتی، ۱۸۷۷-۱۸۶۱)، ج ۴، ص ۹۱-۹۰؛ به نقل و ترجمهٔ ابوت، همان جا، ص ۱۵۰.

[۱۳] ابوت، همان، ص ۱۳۲، ۱۵۲-۱۵۱؛ انو لیتمان، ذیل «الف لیله و لیله»، دائرة المعارف اسلام، ویرایش دوم (لیدن: ا.ج. بریل، ۱۹۶۰)، ج اوّل، ص ۳۶۱.

[۱۴] لیتمان، همان جا، ص ۳۶۳-۳۶۱؛ نیز بنگرید به مقالهٔ لیتمان تحت عنوان: "Anhang: Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht", in his *Erzählungen aus den Tausendein Nächten* (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953), Vol. 6, p. 717.

برای مشابهت میان ادب عامیانه یونانی و عربی بنگرید به:
Gustave von Grunebaum, *Medieval Islam: a study in cultural Orientation*, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1953), Chapter 9, "Creative Borrowing: Greece in Arabian Nights", pp. 294-319.

[۱۵] بنگرید به:

H. Zotenberg, *Histoire d' 'Ala al-Din ou la Lampe merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits* (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), pp 16-23, 47.

[۱۶] لیتمان، «الف لیله»، ص ۳۶۲.

[۱۷] برای متن گالان و تاریخ دستنویس الف لیله بنگرید: به محسن مهدی، ویراستار، *Thousand and One Nights* (الف لیله و لیله)، از روی قدیمی‌ترین منابع شناخته‌شده (لیدن، بریل، ۱۹۸۴)، ج اوّل، ص ۱۱ـ۵، ۳۶ـ۲۵. نیز بنگرید به ابوت، همان جا، ص ۱۳۳ـ۱۳۲.

[۱۸] زوتنبرگ، همان جا، ص ۲۳ـ۱۶، ۴۷.

[۱۹] بنگرید به:

Duncan Black Mac-Donald, "The Earlier History of Arabian Nights", *Journal of the Royal Asiatic Society* (1924), pp. 353-397. See also: Littmann, "Alf Layla", p. 361.

لیتمان در این مقاله دربارهٔ تحقیق مکدانلد بحث کرده است.

[۲۰] لیتمان، «الف لیله»، ص ۳۶۰؛ زوتنبرگ، همان جا، ص ۴۶ـ۴۵. برای تجدید چاپ ویرایش بولاق بنگرید به: محمد قطّه العدوی، ویراستار، الف لیله و لیله (بغداد، مکتبة المثنی)، ۲ مجلّد. دربارهٔ ویرایش مک‌ناتن بنگرید به: و. ه. مک‌ناتن، ویراستار، الف لیله یا کتاب هزارویک شب (کلکته: ۱۸۴۲ـ۱۸۳۹)، ۴ جلد.

[۲۱] محسن مهدی، همان جا، ج ۱، ص ۳۶ـ۲۵.

[۲۲] برای «شوهر حسود و طوطی»، بنگرید به: ویرایش لیدن، ج ۱ (شب چهاردهم)، ص ۹۹ـ۹۸؛ برای «ملکزادهٔ طلسم‌شده»، بنگرید به لیدن، ج ۱ (شب بیست و پنجم)، ص ۱۲۲. دربارهٔ این دو داستان در فصل دوم همین کتاب بحث شده است.

[۲۳] به این ترتیب، به عنوان مثال، حکایت «صیاد و عفریت» و «ملکزادهٔ طلسم‌شده» را (که بخشی از متن قرن هشتم هـ/چهاردهم م. گالان (G) را تشکیل می‌دادند) می‌توان در مجموعه‌های داستانی مستقلِ بدون عنوانِ قرن دوازدهم هـ/هجدهم م. مانند دست‌نویس ۳۶۵۱ کتابخانهٔ ملی پاریس و ۳۶۵۵ همان جا یافت. «اسب آبنوس» و «خلیفهٔ صیاد و هارون‌الرشید» (هر دو جزء متن قرن دوازدهم هـ/هجدهم م. مصری زوتنبرگ) در دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط (کتابخانهٔ سلطنتی مراکش)، یک مجموعهٔ داستانی از ۱۲۸۱ هـ (= ۱۸۶۴ م.) که مستقل از الف لیله است، وجود دارد.

[۲۴] تنها استثنا بر این تعمیم باید داستانهایی دربارهٔ هارون‌الرشید باشد (هارون در بسیاری از روایتهای تکمیلی متون مصری زوتنبرگ ـ ZER ـ ظاهر می‌شود). وی شخصیتی است که می‌توان او را تعبیری از ملک شهریار، بویژه از لحاظ میل ناآرامَش به سرگرمی و تهدید به خشونتهای مکرر، دانست. من هنگام بحث دربارهٔ «خلیفهٔ دروغین» در فصل سوم به این نکته توجه کرده‌ام، و استفادهٔ ویرایش بولاق را از کلیشه‌ها برای جلب توجه به حضور شهریار که شنوندهٔ این حکایت بود یادآور شده‌ام.

[۲۵] ابن‌الندیم، همان جا، ج ۲، ص ۷۱۴.

[۲۶] بنگرید به:

Richard Hole , *Remarks on Arabian Nights' Entertainments* (Lodnon, 1797; reprint: New York, 1970), p. 7.

[۲۷] مکدانلد، همان جا، ص ۳۷۰.

[۲۸] بنگرید به:

Edward William Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London: J.M. Dent & Sons, Everyman's library Edition, 1954), pp. 419-420.

[۲۹] بنگرید به

Peter D. Molan, "The Arabian Nights: The Oral Connection", *Edebiyāt* n.s. Vol. II, nos 182 (1988), p. 195.

[۳۰] برای نمونهٔ دست‌نویس‌هایی که در آنها قال الراوی و دیگر موارد کاربرد نابجای قال با حروف بزرگتر از حروف متن نوشته شده است، بنگرید به: دست‌نویس شمارهٔ ۳۶۵۱ پاریس، پشت ورق ۴۰ و بعد («شهر مس») و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، روی ورق ۸۵ و بعد («خلیفهٔ دروغین»). نیز بنگرید به: ویرایش لیدنِ الف لیله، ج ۲، لوحهای ۵۶ـ۵۵ (دست‌نویس ۲۰۷ عربی کتابخانهٔ کلیسای عیسی مسیح) و لوحهای ۷۲ـ۷۱ (دست‌نویس ۳۶۱۲ پاریس). در دست‌نویس ۳۶۶۸ پاریس، پشت ورق ۵۳ و بعد («شهر مس») برای عباراتی مانند قال الراوی و کلمات دیگری که دلالت بر تغییر گوینده در بخش گفتگوهای متن دارد از مرکب قرمز استفاده شده است و بقیهٔ متنِ روایت با مرکب سیاه نوشته شده است.

[۳۱] بولاق، ج ۲ (شب ۸۷۸)، ص ۴۳۱. نیز نگاه کنید به آغاز شب‌هادر ویرایش لیدن (ج ۱، ص ۵۶): و یتضمنه [ایضا] ایضاً سیر جلیله یتعلّمُ سامعها الفراسه (و نیز متضمن سرگذشتهای والایی است که به شنونده‌اش بصیرت و بینایی می‌دهد).

عبارت اخیر در آغاز بسیاری از متنهای خانوادهٔ سوری حفظ شده است. نیز توجه کنید بـه گـفتهٔ شـهرزاد هـنگامی کـه حکـایت «نـورالدیـن و سیده‌شمس‌النهار» (لیدن، ج ۱، ص ۳۷۹) را آغاز می‌کند:

و هو حدیث ابو [ایضاً] الحسن ... و ماجری له مع الجاریة الخلیفه شمس‌النهار یطرب السامع و هو بهجت حُسن الطوالع (این داستان ابوالحسن است و آنچه با کـنیز خلیفه شمس‌النهار برای او اتفاق افـتاد، و کسـی کـه آن را بشـنود اگـر خوش‌اقبال باشد محظوظ خواهد شد).

[۳۲] محسن مهدی، همان جا، ج ۱، ص ۵۱ـ۳۷. نیز بنگرید به:

Johann Fück, *'Arabīya: Recherches sur l'histoire de la Langue et du style arabe* (Paris: Librarie Marcel Didier, 1955), pp. 177-191

[۳۳] بنگرید به:

Andras Hamori, "A Comic Romance from The Thousand and One Nights: The Tale of Two Viziers", *Arabica* 30:1 (1983), p. 38, n. 1.

[۳۴] لیدن، ج ۱، ص ۵۹ـ۵۷.

[۳۵] لیدن، ج ۱، ص ۷۳ـ۷۲.

[۳۶] بنگرید به:

Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative* (New York, Basic Books, 1981), p. 92.

[۳۷] به نقل و ترجمهٔ التر، همان، ص ۹۳.

[۳۸] روایت مک‌نـاتن از «شـهر آتش‌پـرستان» را مـی‌توان در ج ۱، ص ۱۲۸ـ۱۲۳، و روایت بولاق را در ج ۱، ص ۴۶ـ۴۴، و لیـدن را در ج ۱، ص ۲۰۷ـ۲۰۳ یافت. مک‌ناتن فاقد الگـوی واژه‌های راهنماست. ایـن هـر سـه روایت را د. پـینالت در رسـاله‌ای بـه نـام «مشـخصات سـبکی در داستانهای برگزیده‌ای از هزار و یک شب»، (رسالهٔ دکتری، دانشگاه پـنسیلوانـیا، ۱۹۸۶)، ص ۱۹۴ـ۱۷۲، مقایسه کرده است.

[۳۹] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۲۳.

[۴۰] ادوارد ویلیام لیـن، سرگرمی‌های شبهای عرب (= هزار و یک شب) (نـیویورک: انتشارات تودور، ۱۹۲۷) ص ۱۲۰۹، پانوشت ۱.

[۴۱] ادوارد ویلیام لین. واژه‌نامهٔ عربی ـ انگلیسی (بیروت، کتابخانهٔ لبنان، ۱۹۶۸)، ج ۴، ص ۱۳۲۵.

[۴۲] ریچارد برتن، کتاب هزار و یک شب (لندن: باشگاه برتن برای مشترکان خصوصی، «ویرایش بغداد»، بی‌تا)، ج ۱، ص ۱۶۵، پانوشت ۱ و ج ۱۰، ص ۳۶۲.
[۴۳] عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز، ویراستهٔ محمد عبدالمنعم خفاجی (قاهره، مکتبة القاهره، ۱۹۶۹)، ص ۹۰.
[۴۴] بنگرید به:
G.J.H. van Gelder, *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on Coherence and Unity of the Poem* (Leiden: E.J. Brill, 1982), p. 131.
[۴۵] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۲۷.
[۴۶] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۲۸.
[۴۷] دست‌کم ساختار این حلقهٔ داستانی چنان‌که در متن بولاق (ج ۱، ص ۱۰ـ۷) و مک‌ناتن (ج ۱، ص ۲۰ـ۱۲) آمده چنین است؛ اما جالب است یادآور شویم که از نقطه نظر الگوبندی صوری، متن گالان (چنان‌که در چاپ لیدن، ج ۱، صص ۸۶ـ۷۸ آمده است) نقص بارزی دارد. در متن گالان (G) مانند دو متن مصری سه پیرمرد پیش می‌آیند و هر یک مدعی یک سوم خونبهای مجازات می‌شوند، و مستمعان منتظر الگویی از سه داستان هستند. دو پیرمرد اوّل، حیوانات خود را پیش می‌آورند و حکایات شگفت‌انگیزی دربارهٔ آنها، مانند متنهای بولاق و مک‌ناتن می‌گویند. اما وقتی نوبت به پیرمرد سوم می‌رسد چون در روایت گالان این‌گونه توصیف نشده است که حیوانی با خود دارد، پس داستانی هم که ارزش گفتن داشته باشد برای عَرضه ندارد. و متن گالان در این نقطه (ص ۸۶) به سادگی می‌گوید:

> پیرمرد برای عفریت داستانی عجیبتر از دو حکایت دیگر تعریف کرد. آن‌گاه عفریت متعجب گشت و از شدت شادی به خنده درآمد و گفت: من یک سوم خون بها را به تو بخشیدم.

به این ترتیب در متن گالان (G) تنها گفته می‌شود که پیرمرد حکایت خود را نقل کرد، اما به ما اجازهٔ شنیدن خود داستان داده نمی‌شود، و این برخلاف الگویی است که دو پیرمرد اوّل از آن پیروی کردند و داستانهایشان را کامل بیان کردند. خواننده و شنونده از شنیدن حکایت سوم که ساختار داستان، وی را به انتظار آن نشانده است محروم می‌ماند. بندی که در بالا نقل کردیم نشان می‌دهد متن گالان (G) ساختاری را که

الگوپردازیِ صوریِ قصه الزامی کرده است، یعنی اینکه سه پیرمرد هر یک قصه‌ای بگویند و یک سوم خونبها را مدعی شوند، پذیرفته است، اما در پایان این ساختار را به نحوی سرسری رها می‌کند.

[۴۸] این داستان در متن لیدن، ج ۱، ص ۲۸۰ـ۲۷۹؛ متن بولاق، ج ۱، ص ۱۰۶ـ۷۳؛ و در متن مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۷۸ـ۱۹۹ آمده است.

[۴۹] بعضی از این نقص‌عضوها برای قصه جنبهٔ اساسی دارند، و بعضی عرضی و تصادفی هستند. یک اختلاف عمده در میان سه متن ما در حدیث برادر پنجم دلاک رخ داده است. متنهای مصری (مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۷۱ و بولاق، ج ۱، ص ۱۰۳) این داستان را چنین به پایان می‌برند که دزدان بر سر او می‌ریزند و گوشهایش را می‌برند، حادثه‌ای که در متن لیدن وجود ندارد. این عمل در حکایت خاص برادر پنجم، جنبهٔ اساسی ندارد اما داستان را با نشان دادن مضمون چلاق کردن /ناقص‌العضو کردن در آن که مشخصهٔ همهٔ داستانهای حلقهٔ داستانی گوژپشت است، به چهارچوب بزرگتری مرتبط می‌کند. درواقع، روایات مصریِ حکایت برادر پنجم دلاک، در کاربرد الگوپردازی صوری به عنوان وسیله‌ای برای دست یافتن به وحدت ساختاری در یک رشته داستانها که در غیر این صورت با هم ارتباطی ندارند، نمونهٔ منسجمتری از متن سوری عرضه می‌دارند.

[۵۰] بنگرید به:

Wayne Booth, *The Thetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 3-9, 40.

[۵۱] بولاق، ج ۱ (شب ۲۹۸)، ص ۴۷۱.

[۵۲] بولاق، ج ۱ (شب ۳۴۸)، ص ۵۲۷.

[۵۳] همان جا، ص ۵۲۷.

فصل دوم

[۱] در متن بولاق و مک‌ناتن سه داستان کوچک، و در متن لیدن چهار داستان وجود دارد.

[۲] بنگرید به:

Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (New York: Atheneum, 1978).

[۳] لرد، همان جا، ص ۱۹۷ـ۱۴۱.

[۴] دانکن بلک مکدانلد، «طبقه‌بندی مقدماتی دست‌نویس‌های شبهای عربی»، در مجلّدی از بررسیهای شرق‌شناختی تقدیم‌شده به ادوارد گ. براون به مناسبت شصتمین سال تولد او، تدوین‌کنندگان: ت. دبلیو. آرنولد و رینولد ا. نیکلسن (کمبریج: چاپخانهٔ دانشگاه کمبریج، ۱۹۲۲)، ص ۳۲۱ـ۳۰۴.

[۵] روایت متن لیدن را از حلقهٔ «صیاد ـ ملکزاده» در *Thousand and One Nights* (الف لیله و لیله) ویراستهٔ محسن مهدی از روی قدیمی‌ترین منابع موجود (لیدن، ۱۹۸۴) ج ۱، ص ۱۲۶ـ۸۶ می‌توان یافت. شمارهٔ صفحاتی که برای نقل قولها از چاپ لیدن در این فصل داده می‌شود مربوط به ج ۱ است، مگر در موارد مشخص‌شده.

[۶] متن مک‌ناتن در جملات و عبارت‌بندی‌هایش بیشتر از متن بولاق به زبان عامیانه نزدیک است. برای مقایسهٔ نمونهٔ عبارات عربی در حکایت «صیاد و عفریت» در متنهای بولاق، مک‌ناتن و لیدن بنگرید به:

Pinault, *Stylistic Features in Selected Tales from The Thousand and One Nights* (Ph.D. dissertation, Universtiy of Pennsylvania, 1986) pp. 42-44.

[۷] روایت بولاق از حلقهٔ داستانی «صیاد ـ ملکزاده» در ج ۱، ص ۲۴ـ۱۰؛ روایت مک‌ناتن در ج ۱، ص ۵۵ـ۲۰ آمده است. مانند فصلهای دیگر در این بررسی، علامت ب (که ما در ترجمهٔ فارسی به جای آن بولاق آورده‌ایم) اشاره است به چاپ مجدد ویرایش ۱۸۳۵ معروف بولاق از الف لیله و لیله که

مکتبة المثنی در بغداد (بی‌تا) در دو مجلد آن را انتشار داده است. مک‌ناتن (در متن انگلیسی MN) دلالت دارد بر ویرایش وی. اچ. مک‌ناتن از الف لیله و لیله یا کتاب هزار و یک شب (کلکته: و. تکر و شرکا، ۱۸۳۹ـ۱۸۴۲) در چهار مجلد. شمارهٔ صفحات از متن بولاق و مک‌ناتن در این فصل مربوط است به جلد اوّل آنها، مگر غیر از این گفته شود.

[۸] حلقهٔ «صیاد ـ ملکزاده» در ورق ۱۱۷۴ ب ـ ۱۱۸۹ الف (یعنی پشت ورق ۱۷۴ و روی ورق ۱۸۹) آمده است.

[۹] من بسیار مدیون فرانسیس ریشار در کتابخانه ملّی پاریس هستم که با خوشرویی به خاطر من به یادداشتهای بایگانی‌شدهٔ ثابت کتابخانه مراجعه کرد.

[۱۰] دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس داستانهای حلقهٔ «صیاد ـ ملکزاده» را از ورق ۵۷ ب تا ۶۸ الف دربردارد.

[۱۱] بسمله در اصطلاح عربی اشاره است به عبارت بسم الله الرحمن الرحیم، و این عبارتی است که در سراسر دنیای اسلامی در آغاز رسالات مکتوب و در افتتاح سخنرانیها و تقریرات به کار می‌رود.

[۱۲] دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس یکی از این استثناهاست: در اینجا آمده است که صیاد هر روز فقط سه بار دام می‌انداخت. به طور کلی دست‌نویس ۳۶۵۵ در بیان صحنهٔ اوّل در این داستان در قیاس با روایتهای دیگر نسبتاً بی‌دقت است.

[۱۳] دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۷۵ ب؛ در بولاق و مک‌ناتن به موسی اشاره نشده است.

[۱۴] بنگرید به: سورهٔ اعراف قرآن، آیهٔ ۱۳۸ـ۱۰۳؛ در آنجا توصیف قرآنی مقابلهٔ موسی با فرعونِ مصر و عبور وی از دریای سرخ آمده است.

[۱۵] جزئیات مربوط به نام سلیمان در اینجا در روایت لیدن و در دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس نیامده است.

[۱۶] الثعالبی، قصص الانبیا (بیروت، المکتبة الثقافیه)، ص ۲۹۳ـ۲۶۰؛ قرآن، سورهٔ نمل: آیهٔ ۱۷؛ نمل: آیهٔ ۳۹؛ سبأ: ۱۴ـ۱۲. در ادامه به رفتار حضرت سلیمان با جنها با تفصیل بیشتری خواهیم پرداخت.

[۱۷] ترجمهٔ متن عربی که در دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۷۶ الف؛ لیدن، ص ۸۹، سطور ۳۳ـ۳۰ آمده است از لحاظ عبارات و کلمات بسیار همانند است. اما به این نکته توجه کنید که در لیدن آمده است: وَجَحَبَ الضیا (و جلو روشنایی

را گرفت) و حال آنکه در دست‌نویس ۳۶۵۱ می‌خوانیم: و حجب الصیاد (جلو صیاد را گرفت). همانندی لفظی ضیا و صیاد به گمان می‌آورد که کاتب دست‌نویس پاریس در اینجا نیز مانند جاهای دیگر در انتخاب کلمات تحت تأثیر قرائت بعضی از اعضای خانوادهٔ دست‌نویس‌های لیدن قرار گرفته است. این اشارهٔ شبهای عربی به جنهای زندانی در خمره‌ها (قماقم) در یک واقعهٔ حقیقی قرن بیستمی، یعنی کشف مجموعه‌ای از دست‌نویس‌های گنوسی قبطی در سال ۱۹۴۵ در مصر بازتاب پیدا می‌کند. این مجموعه از نسخ به کتابخانهٔ نجع حمادی موسوم است. جیمز ام. رابینسون، مدیر پروژهٔ تحقیقاتی نجع حمادی اوضاع و احوالی را که کشف این مجموعه در آن صورت گرفته است این‌گونه توصیف می‌کند: «در ماه دسامبر روستاییان منطقهٔ نجع حمادی مزارع خود را با حمل نیترات از خاکهای جبل‌الطارف کود می‌دهند و برای حمل از جوالهای شترانشان استفاده می‌کنند. دو برادر، محمّد و خلیفه‌علی از خانوادهٔ سمّان شترهای خود را در طرف جنوبی خرسنگ ساقطی که در اطراف آن خاکبرداری می‌کردند پابند زده بودند و همچنان‌که مشغول حفاری بودند به کوزه‌ای برخوردند. محمّدعلی می‌گوید که در ابتدا می‌ترسید کوزه را که احتمالاً دهانهٔ آن با قیر مُهر و موم شده بود بشکند، مبادا جنی در آن محبوس باشد؛ اما فکر اینکه کوزه ممکن است محتوی طلا باشد به او دل و جرئت داد و با کلنگ خود آن را خرد کرد. ذرات طلا مانندی از درون کوزه بیرون ریخت و در آسمان ناپدید شد ــ نه جنی و نه طلایی در آن بود بلکه شاید قطعاتی از پاپیروس بود که بیرون ریخت. وی کتابها را در پیراهن خود پیچید و به روی دوش افکند و شترش را باز کرد و کتابها را به خانه‌اش برد که کلبهٔ آلونک‌مانندی در القصر بود.» (جیمز ام. رابینسون، ویراستار، کتابخانهٔ نجع حمادی، نیویورک: هارپر وراو، ۱۹۷۷؛ ص ۲۲ـ۲۱).

[۱۸] جن در عربی اسم جمع است: جنی و عفریت معمولاً در دلالت بر روح ـ غول منفرد به کار می‌رود. (مؤلف در اینجا می‌گوید که وی «genie» را برای مفرد و «genii» را برای جمع به کار برده است).

[۱۹] «شهر مس»، شب ۵۶۷، مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۴؛ بولاق، ج ۲، ص ۳۸.

[۲۰] قرآن، سورهٔ سبأ، آیهٔ ۱۴. سیوطی در تفسیر جلالین خود (تفسیری از قرن دهم هـ/شانزدهم م. که هنوز هم در دنیای اسلام از آن استفادهٔ فراوانی می‌شود) خاطرنشان می‌کند: «سلیمان وفات یافت اما مدت یک سالی

همچنان ایستاده و بر عصای خود تکیه‌داده مانده بود، در حالی که مرده بود. در این مدت جنها به کارهای طاقت‌فرسایی که بر عهده‌شان گذاشته شده بود بنابر عادت ادامه می‌دادند و نمی‌دانستند وی مرده است. تا اینکه موریانه عصای او را خورد و او فروافتاد.» (بیروت، دارالمعرفه، ص ۵۶۴).

قدرت این تصویر قرآنی در جامعهٔ اسلامی ــ یعنی جنازهٔ سلیمان و دیوان مطیع هراسناک ــ در کتاب ردای پیامبر روی متحده (نیویورک، پانتئون، ۱۹۸۵، ص ۱۵ـ۱۴) انعکاس یافته است که در آن یک روحانی شیعه بر حوادث انقلاب ایران در ۱۹۷۹ تمرکز می‌کند: «درست مثل رفتن یک ماه زودتر شاه ایران بود؛ هیچ کس باور نمی‌کرد چنین چیزی اتفاق بیفتد و حتی اگر آن را در تلویزیون دیده بودند، هیچ‌کس واقعاً باور نمی‌کرد چنین اتفاقی بیفتد. ناپدید شدن حتی یک دربان رژیم که از سوی شاه کنار گذاشته شده بود درست مثل سقوط نهایی سلیمان بود که حتی بعد از مرگش نیز از او فرمانبرداری می‌شد تا اینکه سرانجام بدن سرپا ایستاده‌اش فروریخت ... علی مقابل ایستگاه پلیس ناگهان فهمید که هفته‌ها بلکه ماههاست این اتفاق افتاده است، در حالی که او (و بسیاری دیگر) از عصای سلیمان ترسیده بودند، عصایی که داشت می‌پوسید و سلیمانی که پیش از آن مرده بود.»

[۲۱] ثعلبی، همان اثر، ص ۲۹۳ـ۲۹۱. داستان و روایت ثعلبی بسط هنرمندانهٔ آیات ۱۳ـ۱۴ سورهٔ سبأ قرآن است.

[۲۲] داستان علاءالدین در هیچ‌یک از دست‌نویس‌های عمدهٔ شبهای عربی نیامده است. برای متن عربی آن بنگرید به:

H. Zontenberg, *Histoire d'Ala' al-Din ou la lampe merveilleuse. Text arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et Une Nuits* (Paris: Imprimerie Nationale, 1888).

ن. ج. داود ترجمه‌ای از داستان علاءالدین را در مجموعه‌ای از داستانهای هزار و یک شب، ص ۲۳۶ـ۱۶۵، آورده است که انتشارات پنگوئن آن را با جلد نرم در ۱۹۷۳ منتشر کرده است.

[۲۳] بولاق، شب ۹۹۰، ج ۲، ص ۵۹۸.

[۲۴] لیدن، ص ۹۰.

[۲۵] این ارتباط مفهومیِ جادوگری با کتابخانه‌های خطی غریب و خارجی در کتاب نیره عطیه به نام خل‌ـ خال: پنج زن مصری داستانهای خود را حکایت می‌کنند

(سیراکیوز، نیویورک: انتشارات دانشگاه سیراکیوز، ۱۹۸۲) انعکاس یافته است. در این کتاب یک زن قبطیِ مصر جدید اقدامات خود را برای جلب محبّت پسر روگردان خود توصیف می‌کند: «وقتی مردم دیدند که من چه حالت اسفناکی دارم پیشنهاد کردند به جادو متوسل شوم تا پسرم نزد من بازگردد. من ناامید بودم، از این رو قبول کردم. مردم گفتند: "مرد دانایی هست و در شهرک کوچکی زندگی می‌کند که با اتوبوس نیم ساعت از اینجا دور است. پدرش روحانی است و خودش هم روحانی است و کتابهای قدیمی دارد. او می‌داند که چگونه یوسف را به تو بازگرداند."» (ص ۴۶).

[۲۶] محسن مهدی در یادداشتهای خود بر چاپ لیدن (ج ۲، ص ۵۲) اشاره می‌کند که داستان «شوهر و طوطی» در جای دیگر، در حلقهٔ داستانی «هفت وزیر» آمده است و در آنجا نام سندباد به معلم پسر ملک داده شده است نه به خود ملک. انتخاب نام سندباد برای متون سوری و مصری تأثیر حلقهٔ داستانی «هفت وزیر» را به ذهن می‌آورد.

[۲۷] مک‌ناتن، ص ۳۰؛ متن چاپ بولاق با آن یکی است.

[۲۸] بولاق، ص ۱۶؛ در مک‌ناتن و لیدن همان جمله با اندک تفاوتی در عبارتبندی آمده است.

[۲۹] حلقهٔ داستانی «هفت وزیر» با شب ۵۷۸ در بولاق، ج ۲، ص ۵۲ به بعد آمده است، و در چاپ لیدن وجود ندارد.

[۳۰] ظاهراً در نتیجهٔ اشتباه کاتب یا سهو ویراستار در متن بولاق صحنهٔ مهم توصیف به سیاست رساندنِ دوبان نیامده است. بنگرید به پینالت، «مقایسهٔ بولاق، مک‌ناتن و ویرایش جدید لیدن»، مجلهٔ مطالعات سامی ۱/۳۲ بهار ۱۹۸۷، ص ۱۳۴.

[۳۱] مک‌ناتن، ص ۳۷؛ قس. لیدن، ص ۱۰۴ و بولاق ص ۱۷.

[۳۲] لیدن، ص ۱۰۵؛ قس. مک‌ناتن ص ۳۷ و بولاق ص ۱۷. مک‌ناتن و بولاق عبارت پایانی لیدن را، یعنی و مات الرأس (و سر مُرد)، ندارند.

[۳۳] بنگرید به:

David Richter, *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), p. 3.

[۳۴] البته ما دربارهٔ وزیر حسود که توطئه‌چینی او باعث چنین مواجههٔ مرگ‌آوری در داستان شد، سرگردان باقی می‌مانیم. ظاهراً پردازنده کشاکش روایت را از منظر رابطهٔ طبیب و ملک، رابطهٔ سخت

به هم‌گره‌خورده‌ای که نماد آن هم‌وزنی نامهای دوبان و یونان است، می‌دیده است. کار وزیر فقط آن است که این دو را به کشمکش بیندازد: همین‌که کشمکش شروع شد وی از داستان بیرون می‌رود. نقش نسبتاً جنبی وزیر در بی‌نام و نشان بودن او هم منعکس است.

[۳۵] مک‌ناتن، ص ۳۸ـ۳۷؛ قس. بولاق، ص ۱۸، لیدن، ص ۱۰۶.

[۳۶] تزوتن تودوروف اصطلاح «آدمهای قصه» را با توجه به شخصیتهای شبهای عربی در کتابش فن نثر (ایتاکا: انتشارات دانشگاه کرنل، ۱۹۷۷)، ص ۷۹ـ۶۶ به کار می‌برد. وی حکایت «صیاد و عفریت» و «حکیم دوبان و ملک یونان» را به اختصار در ص ۷۰ و ۷۴ نقل می‌کند.

[۳۷] لیدن، ص ۱۰۷؛ مک‌ناتن، ص ۳۹ و بولاق، ص ۱۸.

[۳۸] دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۷۸ الف ـ ب.

[۳۹] بولاق، شب ۵۷۹ (ج ۲، ص ۵۵ـ۵۴)، و شبهای ۵۸۱ و ۵۸۲ (ج ۲، ص ۵۸ـ۵۷).

[۴۰] ریچارد برتن، کتاب هزار شب و یک شب (لندن، بغداد. بی‌تا) ج ۶، ص ۱۳۲.

[۴۱] بنگرید به:

Victor Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabe ou relatifs aux arabes publiè dans l'Europe chrétienne de 1810 â 1885* (Liège: H. Vaillant-Carmanne, 1904), Vol. VIII: "Syntipas". See especially pp. 6, 10, and 33-40.

[۴۲] ضیاءالدین نخشبی، طوطی‌نامه، ویراسته و ترجمهٔ محمدعلی سمسار، بنگرید به:

Tales of a Parrot: Cleveland Museum of Art's Tuti Näma (Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1979).

سمسار در مقدمهٔ خود (ص ۲۴ـ۱۷) دربارهٔ خاستگاههای طوطی‌نامه بحث می‌کند: نخشبی به تقاضای یکی از بزرگان، متن خود را با بازنویسی اثری فارسی به نام جواهرالاسمار پدید می‌آورد. سمسار استدلال می‌کند که جواهر به نوبهٔ خود از شوکه سپتی (هفتاد حکایت طوطی)، مجموعه‌ای از داستانهای هندی که مؤلف آن گمنام است، گرفته شده است. سمسار می‌گوید که شوکه سپتی ممکن است طی قرن ششم نوشته شده باشد ... نسخه‌های موجود سانسکریت آن متعلق به اواخر قرن دوازدهم است (ص ۲۱). نیز همچنان‌که سمسار در ص ۲۳ـ۲۲ نوشته است، شایسته است اشاره کنیم که اکبر، امپراتور مغول هند، در قرن شانزدهم (= دهم هجری) دستور داد خلاصه‌ای از طوطی‌نامهٔ نخشبی فراهم آورند.

البته میان طوطی‌نامهٔ نخشبی و داستان «شوهر و طوطی» چنان‌که در شبهای عربی آمده است تفاوتهای داستانی مهمی وجود دارد. در روایت نخشبی، طوطی به هیچ وجه کشته نمی‌شود. بازرگانی میمون‌نام یک مرغ مینای سخنگو و یک طوطی می‌خرد و آنها را نزد زنش خجسته می‌گذارد و به او می‌گوید که در غیاب او پیش از آنکه به کاری بپردازد با آنها مشورت کند. زن به مرد جوانی دلبستگی پیدا می‌کند و وسوسه می‌شود که شبانه از خانه خارج شود و به میعادگاه عشاق برود، و از مرغ مینا مشورت می‌طلبد. مرغ به او می‌گوید به شوهرش وفادار باشد. این نصیحت خجسته را خوش نمی‌آید، مرغ را از قفس بیرون می‌آورد و می‌کشد. زن آنگاه نزد طوطی می‌رود و امیدوار است نصیحتی همدلانه‌تر از او بشنود. طوطی که به شوهر وفادار است، با غریزهٔ تندش برای زنده ماندن چنان وانمود می‌کند که رابطهٔ عاشقانهٔ خجسته را تشجیع می‌کند اما شروع به گفتن یک رشته داستان می‌کند که خجسته را هر شب تا سپیده‌دم در خانه نگه می‌دارد، و چون صبح می‌شود زن رفتن به میعادگاه را به شب دیگر می‌اندازد. طوطی با این روش «شهرزادانه» زندگی خود و آبروی شوهر را حفظ می‌کند. وقتی میمون از سفر بازمی‌گردد طوطی او را از قصد خیانتکارانهٔ خجسته آگاه می‌کند، و میمون بلافاصله زن را می‌کشد. (نخشبی کلّ داستان را در مقدمهٔ خود بر طوطی‌نامه خلاصه‌وار می‌آورد؛ ص ۵ـ۴، طبع سمسار).

در میان حکایاتی که طوطی برای خجسته می‌گوید حلقهٔ داستانی «هفت وزیر» وجود دارد («شب هشتم»، ص ۶۸ـ۵۵ در متن سمسار). اما روایت نخشبی از «هفت وزیر» داستانهایِ «غول» و «شوهر و طوطی» را چنان‌که در روایت بولاق از «هفت وزیر» در هزار و یک شب آمده ندارد.

شاید روایت شبهای عربی از «شوهر و طوطی» تحت تأثیر طرح کلّی طوطی‌نامه نوشته شده است؛ احتمال بیشتر آن است که پردازندگان شبهای عربی داستان را از بعضی از تحریرهای سندبادنامه اقتباس کرده باشند.

[۴۳] سمسار، همان کتاب، ص ۲۱؛ نیز بنگرید به پی‌نوشت ۴۲ در بالا.
Bruce B. Lawrence, *Notes from a Distant Flute: The Extant Literature of Pre-Mughal Indian Sufism* (Tehran: Imperial Iranian Academy of Philosophy, 1978), p. 42.

[۴۴] بولاق، ج ۲، ص ۵۵.

[۴۵] قرآن، سورهٔ یوسف آیهٔ ۲۸ در جاهای دیگر شبهای عربی نیز انعکاس یافته

است. بنگرید به: روایت ویرایش لیدن از داستان اصلی «شهریار و شهرزاد»، ج ۱، ص ۶۴.

[۴۶] بولاق، ج ۲، ص ۵۸.

[۴۷] بنگرید به:

Albin Lesky, *A History of Greek Literature* (New York, Apollo Edition, 1966), p. 65.

[۴۸] ایلیاد، کتاب نهم، ابیات ۵۲۸ـ۵۲۴، ترجمهٔ ریچموند لتیمور (شیکاگو، انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۷۴)، ص ۲۱۲.

[۴۹] همان جا. کتاب نهم، ابیات ۶۰۳ـ۶۰۰؛ ص ۲۱۴.

[۵۰] بنگرید به:

William C. Scott, "Teaching Homer from the Top Down: The Telemachy", in: Kostas Myrsiades, ed., *Approches to Teaching Homer's Illiad and Odyssey* (New York: Modern Language Association, 1987), pp. 132-136.

[۵۱] اودیسه، کتاب چهارم، ۶۲۷ـ۶۲۰، ترجمهٔ ریچموند لتیمور (نیویورک، هارپراند رو، ۱۹۶۷)، ص ۸۱.

[۵۲] مکدانلد، کتاب بالا، ص ۳۲۱ـ۳۰۴.

[۵۳] همان جا، ص ۵۰۵.

[۵۴] همان جا، ص ۵۰۶.

[۵۵] دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۸۲ الف ـ ب. این متن را با بند مشابهی در چاپ لیدن، ص ۱۱۳ مقایسه کنید. دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس الانتاع الملکیّه (پوشش چرمین ملکی) را به جای المکیّه (مدور) در متن لیدن آورده است، و حال آنکه در دست‌نویس ۳۶۵۵ مکیّه آمده است؛ و همچنین در ۳۶۵۱ آمده است دَرَکه (پلکان نازل) به جای دَکّه (نیمکت) در متن لیدن.

معنای واژهٔ مشتق از فارسی خُورستان (حرف واو در دست‌نویس ۳۶۵۱ و قرائت لیدن محذوف است) را فرهنگ فارسی ـ انگلیسی اشتینگاس (دهلی‌نو، ویرایش دوم، ۱۹۸۱) «اشکافی از درختان نخل» آورده است (ص ۴۵۴)؛ من ترجمهٔ خود، یعنی «قفسه‌های کتاب کارگذاشته در دیوار»، را از کتاب جامعهٔ مدیترانه‌ای، ج ۴: زندگی روزانه (برکلی: چاپخانهٔ دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۸۳) تألیف گویتین، ص ۳۶۶، پانوشت ۱۰۵، گرفته‌ام.

باید اذعان کرد که ترجمهٔ من از شادِروان (حوض کوچکی که آب به میان آن جاری می‌شود) ناقص است؛ بنگرید به کتاب سابق‌الذکر گویتین،

ص ۶۵، که در آنجا توصیف کاملتری از آن آورده است. در اینجا وی توصیف می‌کند چگونه از شادروان در داخل خانه‌های مدیترانه‌ای برای خنک کردن هوا استفاده می‌کرده‌اند («شادروان یک وسیلهٔ خنک‌کننده دیگر است، و آن عبارت است از سنگ تخت مایلی که آب از روی آن به میان حوضی می‌ریزد ...»).

عبارت قال الراوی در روایت دست‌نویس ۳۶۵۱ منعکس‌کنندهٔ زمینهٔ نقالی شفاهی است که در بسیاری از داستانهای شبهای عربی دیده می‌شود. جملهٔ قال الراوی در پایان توصیف قصر می‌آید و نشانگر انتقال از توصیف به از سرگیری کنش روایی است: «اکنون چون سلطان همهٔ اینها را دید ...» چنین مواردی از کاربرد «قالَ‌ِ خلاف قاعده» چیزی را به وجود می‌آورد که پیتر مولان جزءِ «بعد شفاهی» هزار و یک شب می‌خواند. بنگرید به مقالهٔ او: «هزار و یک شب: ارتباط شفاهی» ادبیات، مجلد ۲، شمارهٔ ۱ و ۲ (۱۹۸۸): ۲۰۴ـ۱۹۱.

در دست‌نویس ۳۶۵۱ و لیدن در اینجا به سلطان با لفظ الملک اشاره می‌شود. من در ترجمه کلمهٔ «سلطان» را حفظ کردم تا از تشویش خواننده پرهیز شود. به طور کلی (اما نه به طور منسجم در همه جا) پنج متن ما برای پادشاهِ این قسمت از حلقهٔ داستانی حکایت «صیاد و عفریت» واژهٔ سلطان را به کار می‌برند (یعنی از لحظه‌ای که صیاد برکه را با ماهیان رنگارنگی که گرفته است ترک می‌کند تا صحنه‌ای که سلطان اردوی خود را ترک و قصر را پیدا می‌کند)، و برای سلطان در آن بخش از حلقهٔ داستان که حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» را به وجود می‌آورد لفظ ملک به کار می‌رود. این جزئیات نظریهٔ مکدانلد را دربارهٔ سرمنشأ و اصل مستقل داستانهای «ماهیگیر» و «ملکزاده» تأیید می‌کند: در الحاق دو داستان به هم پردازندگان شبهای عربی به خود زحمت نداده‌اند که اسمها را هماهنگ کنند.

[۵۶] در این داستان از مکان صرفاً برای مقاصد دراماتیک استفاده می‌شود (برای آنکه زمینه‌ای هراس‌انگیز برای کشف بعدی سلطان در قصر فراهم آید). در شبهای عربی در جاهای دیگر مکانهایی مانند قصرهای متروک برای مقاصد موضوعی به کار می‌رود تا فانی و پوشالی بودن انسان را در برابر عظمت پایندهٔ خداوند نشان دهد. برای نمونه بنگرید به: «ارم ذات‌العماد»، شب ۲۷۹ـ۲۷۵، بولاق، ج ۱، ص ۴۵۴ـ۴۵۱؛ حکایت «بانوی اوّل» در حلقهٔ داستانی «حمال و سه بانوی بغدادی»، شب ۱۷ـ۱۶، بولاق،

ج ۱، ص ۴۷ـ۴۴: و «شهر مس»، شبهای ۵۷۸ـ۵۶۶، بولاق، ج دوم، ص ۵۲ـ۳۷.

[۵۷] دست‌نویس پاریس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۲ ب. در اینجا «قالَ» (او گفت) راجع به قصه‌گویی است که داستان را نقل می‌کند. در اینجا مانند جاهای دیگر الملک را به خاطر انسجام به سلطان ترجمه کرده‌ام.

[۵۸] لیدن، ص ۱۱۴ـ۱۱۳؛ قس. مک‌ناتن، ص ۴۴ و بولاق ص ۲۱ـ۲۰. متنهای مصری فاقد دو عبارتی هستند که در متن لیدن آمده است: وَجه اَقمر و عِذار اَخضر. توصیف مرد جوان در دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۸۲ ب بسیار شبیه متن لیدن است و همان عبارات مسجع متن سوری را به کار می‌برد. دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۶۴ الف، با چهار عبارت مسجع که در لیدن آمده است مطابقت دارد اما فاقد عبارت قدرجیح، لسان فصیح، و عذار اخضر است؛ اما دست‌نویس ۳۶۵۵ عبارتِ مندرج در متن لیدن، یعنی و شمس علیه کقرص عنبر را بسط داده و به صورت و شمس علی صحن الخد کانّها قرص عنبر من المسک آورده است. چنین همانندیها و اختلافهای اندکی در به کار بردن لغات به گمان می‌آورد که پردازندگان متنهای ما از گنجینهٔ مشترکی از واژگان کلیشه‌ای و عبارات مسجع استفاده کرده‌اند.

[۵۹] لیدن، ج ۱، ص ۲۲۰؛ مک‌ناتن، ج اوّل، ص ۱۴۳؛ بولاق، ج ۱، ص ۵۲ این صحنه را کوتاه کرده و عبارات مسجع را ندارند؛ اما ویرایش رشدی صالح از الف لیله (قاهره، دارالشعب، ۱۹۶۹) که معمولاً از متن بولاق به دقت پیروی می‌کند این جملات مسجع را می‌آورد (ص ۸۷، ستون ۲، سطور ۱۸ـ۱۵ در طبع دارالشعب).

[۶۰] اما لیدن، ج ۱، ص ۲۴۴؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۶۶؛ و بولاق، ج ۱، ص ۶۱ این جملات مسجع را ندارند.

[۶۱] لیدن، ص ۱۱۴؛ قس. مک‌ناتن، ص ۴۵ و بولاق، ص ۲۱. دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس، ورق ۶۴ الف، دربارهٔ جامهٔ جوان چیزی نمی‌گوید. دست‌نویس ۳۶۵۱ ورق ۱۸۲ ب می‌گوید: «نشسته بود و قبایی از حریر قرمز فرنگی بر تن داشت» (و هو جالس علی[یضاً] قبا حریرا فرنجی احمر).

[۶۲] «خیاط»: لیدن، ج ۱، ص ۳۲۷: مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۳۵؛ بولاق، ج ۱، ص ۸۸. «مباشر نصرانی»: لیدن، ج ۱، ص ۲۹۱؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۰۶؛ بولاق، ج ۱، ص ۷۶. «طبیب یهودی»: لیدن، ج ۱، ص ۳۱۵ـ۳۱۶؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۲۶ـ۲۲۷؛ بولاق، ج ۱، ص ۸۵.

[۶۳] لیدن، ص ۱۱۴. قس. مک‌ناتن، ص ۴۵؛ بولاق، ص ۲۱؛ دست‌نویس ۳۶۵۱ ورق ۱۸۲ ب ـ ۱۸۳ الف؛ ۳۶۵۵، ورق ۶۴ الف.

[۶۴] لیدن، ص ۱۱۵. قس. مک‌ناتن، ص ۴۶ و بولاق، ص ۲۱؛ دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۸۳ ب از لحاظ عبارتبندی با لیدن همانند است؛ دست‌نویس ۳۶۵۵ ورق ۶۴ الف می‌گوید ملکزاده با دخترعموی خود ازدواج کرد، اما ذکری از محبت و وفاداری او نمی‌کند.

[۶۵] لیدن، ج ۱، ص ۲۲۲؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۴؛ بولاق، ج ۱، ص ۵۲.

[۶۶] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۳۴۶ـ۳۳۱؛ بولاق ج ۱، ص ۱۳۴؛ لیدن این داستان را ندارد.

[۶۷] لیدن، ص ۱۱۷؛ مک‌ناتن، ص ۴۷؛ بولاق، ص ۲۲. رشته عبارات مسجع در بولاق و دست‌نویس ۳۶۵۵ (ورق ۶۵ الف) کوتاهتر از متن لیدن و مک‌ناتن هستند و کلمات وَ مأواها الثعالب و الذئاب را ندارند.

دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۸۴ ب، گونهٔ جالبی را ارائه می‌کند: زن به غلام می‌گوید: «اگر به خاطر تو نبود من شهر او را پیش از آنکه آفتاب برآید ویران می‌ساختم تا جغدها و کلاغها در آن فریاد برآرند، و سنگهای آن را پشت کوه قاف می‌انداختم.» (وانقلُ حجارتها الی خلف جبل قاف) و کوه قاف کوهی اساطیری است که در افسانه‌های اسلامی و در سنتهای عرفانی در انتهای جهان قرار دارد و به دور دنیا کشیده شده است.

[۶۸] قس. رینولد ا. نیکلسن، تاریخ ادبیات عرب (کمبریج، چاپخانهٔ دانشگاه کمبریج، ۱۹۷۷)، ص ۱۵۹، و بحث او دربارهٔ سجع در قرآن. بویژه بنگرید به: سورهٔ مَسَد قرآن، آیات ۵ـ۱، برای به کار رفتن سجع (موازنه) در نفرینها.

[۶۹] لیدن، ص ۱۱۸. قس. مک‌ناتن، ص ۴۸؛ بولاق، ص ۲۲؛ دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۵ الف و دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۶۵ ب.

[۷۰] لیدن، ص ۱۱۸. قس. مک‌ناتن، ص ۴۹؛ بولاق، ص ۲۲؛ دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۵ الف؛ و دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۶۵ ب.

[۷۱] شعر زن و تقلید تمسخرآمیز شوهر از آن در سه تا از متنهای ما آمده است: لیدن، ص ۱۲۰؛ مک‌ناتن، ص ۵۰؛ و دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۶۶ الف. بولاق، ص ۲۳ـ۲۲ و دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۶ الف این صحنه را کوتاه کرده‌اند.

[۷۲] لیدن، ص ۱۲۰؛ مک‌ناتن، ص ۵۱؛ و دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۱۸۶ الف نیز عبارت مکرر میّت ... حیّ را در توصیف غلام و ملکزاده دارند. بولاق، ص ۲۳ـ۲۲ و دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۶۶ ب این مقابله را کوتاه می‌کنند و عبارت لا ... میّت و لا ... حیّ را فقط یک‌بار در توصیف ملکزاده می‌آورند.

[۷۳] رنگ جامه‌ها منعکس‌کنندهٔ گروههای مختلف ذمیان (اقلیتهای دینی که

تحت حمایت حکومت اسلامی می‌زیستند) است که لازم بود این جامه‌ها را طبق قانون دربرکنند تا از مسلمانان تشخیص داده شوند. گاهی در دوره‌های ماقبل مدرن فقط مسلمانان حق داشتند عمامهٔ سفید بر سر ببندند. بنگرید به یادداشتهای ادوارد لین بر ترجمه‌اش از شبهای عربی (نیویورک، ۱۹۲۷)، ص ۱۰۱۰، یادداشت ۵۵ بر فصل دوم. برای مقاصد دراماتیکِ داستان یکی از نشانه‌های شهروندان مقام و وضعیت دینی و اعتقادی آنهاست که حتی بر اثر جادو و مسخ‌شدگی دگرگونی نمی‌پذیرد. دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس اختلاف جالبی در اینجا دارد: چهار نحلهٔ دینی که نام می‌برد اینها هستند: مسلمانان، نصرانیان (مسیحیان)، یهودیان، و سامریان (السامره).

[۷۴] لیدن، ص ۱۲۲. قس. مک‌ناتن، ص ۵۲؛ بولاق، ص ۲۳؛ دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۱۸۷ الف.

[۷۵] مک‌ناتن، ص ۵۲، بولاق، ص ۲۳؛ لیدن، ص ۱۲۲ و پاریس ۳۶۵۱، اما دست‌نویس ۳۶۵۳، ورق ۶۶ ب ـ ۶۷ الف، این صحنه را سخت درهم فشرده و در یک بند تبعی کوتاه آورده است: «آن‌گاه وقتی زن پس از تنبیه پسرعمویش به وی (یعنی سلطان در جامهٔ مبدل معشوق او) نزدیک شد، گریه کرد و پی‌درپی به عادت همیشگی به وی گفت: "آقای من، چرا به من جواب نمی‌دهی؟"»

[۷۶] لیدن، ص ۱۲۲. پایان شب ۲۵ را با عبارتهای اختتامی متداولتر، مانند پایان شب ۲۳، در چاپ لیدن، ج ۱، ص ۱۱۸، مقایسه کنید: و صبح شد و شهرزاد لب از حدیث گفتن بربست. دینارزاد گفت: «چه خوش حدیث گفتی خواهر!» و شهرزاد جواب داد: «فردا شب اگر زنده بمانم خوشتر از این حدیث خواهم گفت.» نیز بنگرید به خاتمهٔ شب بیست و یکم در لیدن، ج ۱، ص ۱۱۵ـ۱۱۴: بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فرو بست. و ملک شهریار با خود گفت: «این براستی داستان شگفت‌انگیزی است، کشتن او را اگر لازم باشدیک ماه تمام به تأخیر خواهم انداخت تا همهٔ این قصه بشنوم. آن‌گاه به نقشهٔ کشتن او بازگردم.» اما دینارزاد به خواهرش گفت: «ای خواهر، چه خوش است داستان تو!» و او جواب داد: «این در قیاس با آنچه فردا شب خواهم گفت، چیزی نیست، البته اگر خدای‌تعالی بخواهد که زنده بمانم.» پایان شب بیست و یکم چنان‌که پیداست مفصلتر از پایان شب بیست و پنجم است که در آن عبارتبندی کلیشه‌ای آن تغییر داده شده است

تا صریحاً به «ملکزادهٔ طلسم‌شده» اشارت داشته باشد.

[۷۷] داستان «صیاد ـ ملکزاده» در دو دستنویس پاریسی ما، چنان‌که قبلاً یادآور شدیم، به شبها تقسیم نشده است؛ بنابراین جای شگفتی نیست که در روایتهای آنها به هیچ وجه اشاره‌ای به شهرزاد و شهریار نمی‌شود.

[۷۸] لیدن، ص ۱۲۳. قس. مک‌ناتن، ص ۵۲؛ بولاق، ص ۲۵. دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس و ۳۶۵۵ پاریس هر دو این شعر عاشقانه را ندارند.

[۷۹] لیدن، ص ۱۲۳. قس. مک‌ناتن، ص ۲۳؛ دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۷ ب؛ و دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۶۷ الف.

[۸۰] لیدن، ص ۱۲۴. قس. مک‌ناتن، ص ۵۴ـ۵۲؛ بولاق، ص ۲۴؛ دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۸ الف؛ و ۳۶۵۵ ورق ۱۶۷ الف ـ ب.

[۸۱] لیدن، ص ۱۲۵ـ۱۲۴. قس. مک‌ناتن، ص ۵۴؛ بولاق، ص ۲۴؛ دست‌نویس ۳۶۵۱، ورق ۱۸۸ الف؛ و دست‌نویس ۳۵۵، ورق ۶۷ ب.

دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس اختلاف نسخه و خطای کتابت مضحکی دارد: پس از آنکه سلطان ساحره را می‌کشد، عبارت متن چنین است: و عجله بروحها الی الجنة («و روح او را معجلاً به بهشت فرستاد»). در متن ما الجنة خط زده شده و به جای آن کلمهٔ جهنم نوشته شده است.

[۸۲] لیدن، ص ۱۲۶. قس. مک‌ناتن، ص ۵۵ و بولاق، ص ۲۴. متنها دربارهٔ فرزندان صیاد با هم اختلاف دارند. دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس در آغاز حکایت «صیاد» (ورق ۱۷۴ ب) می‌گوید که او سه دختر داشت؛ در پایان داستان، ورق ۱۸۹ الف، این سه دختر به یک دختر تغییر می‌یابد و این دختر یگانه هم با ملکزاده ازدواج می‌کند. دست‌نویس ۳۶۵۵ با سه دختر شروع می‌کند (ورق ۵۷ ب) ولی در آخر داستان آنها را به دو دختر تقلیل می‌دهد (ورق ۸۶ الف)، و این دو دختر با سلطان و ملکزاده ازدواج می‌کنند.

بولاق (ص ۱۰) و مک‌ناتن (ص ۲۰) با سه فرزند که جنس آنها معلوم نیست آغاز می‌کنند؛ لیدن با سه دختر شروع می‌کند (ص ۸۶). اما بولاق و مک‌ناتن و لیدن در پایان هر سه به هم نزدیک می‌شوند و فرزندان صیاد دو دختر و یک پسر می‌شوند. این تغییر باعث می‌شود که سه نقش برای سه فرزند پیدا شود. سلطان و ملکزاده هر سه صاحب همسری می‌شوند (بدون آنکه دختری زیادی بیاید) و پسر صیاد، خزانه‌دار سلطان می‌شود.

[۸۳] این گفته به شکلی در همهٔ متنهای ما جز دست‌نویس ۳۶۵۵ پاریس آمده است.

فصل سوم

[۱] بنگرید به:
Dominique Sourdel, s.v. "al-Bramika", *Encyclopedia of Islam*, 2nd ed. (Leiden, E.J. Brill, 1960), Vol. I, p. 1035.

[۲] سوردل، همان‌جا، ص ۱۰۳۴. نیز بنگرید به کارل بروکلمان، تاریخ اقوام اسلامی (نیویورک، کاپریکورن بوکس، ۱۹۶۰) ص ۱۱۵، و فیلیپ حتی، تاریخ اعراب (لندن، مک میلان، ۱۹۵۶)، ص ۲۹۶ـ۲۹۵.

[۳] شمس‌الدین احمدبن خلکان، وفیات الاعیان (قاهره، مکتبة نهضة المصریه، ۱۹۴۸)، ج ۱، ص ۳۰۳.

[۴] برای مثال بنگرید به: حکایت «سه سیب»، لیدن، ج ۱، ص ۲۲۱؛ «خلیفهٔ دروغین»، بولاق، ج ۱، ص ۴۶۳؛ «شهر مس»، مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۷. قس. قرآن سورهٔ یوسف آیهٔ ۱۱۱.

[۵] ابن خلکان، همان جا، ص ۳۰۴ـ۳۰۳. ابوالحسن مسعودی، مروج الذهب (*Les Prairies d'or*)، ویراستهٔ ش. باربیه دومینار (پاریس، چاپخانهٔ ملی، ۱۸۷۱)، ج ۶، ص ۴۰۵ـ۳۹۹.

[۶] ابن خلکان، همان کتاب، ص ۲۹۳ـ۲۹۲. البته این پرسش به میان می‌آید که آیا این شرحها را می‌توان از لحاظ تاریخی درخور اعتماد شمرد یا نه. توجه من در اینجا بسادگی آن است که توصیفهای عامیانهٔ وقایع‌نامه‌ها را یادآوری کنم که احتمالاً در چهره‌پردازی‌های قصه‌گویان و داستانپردازان از شخصیتهای حکایتهای الف لیله سهمی داشته‌اند.

[۷] محمد بن جریر طبری، تاریخ الرسل و الملوک (بیروت، مکتبة خیاط، بی‌تا)، ج ۲، ص ۶۷۸ـ۶۸۰؛ مسعودی، همان کتاب، ج ۶، ص ۳۹۸ـ۳۹۶.

[۸] بولاق، ج ۱، ص ۴۷۲.

[۹] بولاق، ج ۱، ص ۴۸۰.

[۱۰] ادوارد ویلیام لین، شبهای عربی (نیویورک، انتشارات تودور، ۱۹۲۷)، ص ۱۱۳۶.

[۱۱] حکایت «سه سیب» (= «غلام دروغگو») در چاپ بولاق، ج ۱، ص ۵۴ـ۵۱ (شبهای ۱۹ـ۱۸)؛ مک ناتن، ج ۱، ص ۱۴۸ـ۱۴۱ (شبهای ۲۰ـ۱۹)؛ لیدن، ج ۱، ص ۲۲۵ـ۲۱۹ (شبهای ۷۲ـ۷۰) آمده است. برای بسیاری از داستانهایی که من برای این بررسی از نظر گذرانده‌ام، مشابهی در دستنویس گالانِ قرن هشتم هـ/چهاردهم م. وجود ندارد؛ حکایت «سه سیب» یک استثناست. من همچنین به روایت «سه سیب» در دست‌نویس ۴۶۷۸ کتاب الف لیله و لیله کتابخانهٔ ملّی پاریس، ورق ۱۲۵ الف ـ ۱۲۹ ب مراجعه کرده‌ام اما در آن تنها معدودی اختلاف نسخهٔ قابل توجه یافتم.

[۱۲] د. پینالت، «مشخصات سبکی در گزیده‌ای از داستانهای هزار و یک شب» (رسالهٔ دکتری، دانشگاه پنسیلوانیا، ۱۹۸۶)، ص ۶۳ـ۶۱.

[۱۳] این شعر در بولاق و مک‌ناتن آمده است اما در روایت لیدن به‌کلی مفقود است. سه روایت از این بند مقدماتی در کتاب سابق‌الذکرِ پینالت، ص ۲۲۸ـ۲۱۴ با هم مقایسه شده است.

[۱۴] لیدن، ج ۱، ص ۲۱۹.

[۱۵] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۲؛ قس. بولاق، ج ۱، ص ۵۱.

[۱۶] این متن به عنوان نسخهٔ شمارهٔ ۲۳۸ در دفتر ثبت دست‌نویس کتابخانهٔ سلطان‌المدارس فهرست شده است. نسخه تاریخ ندارد، اما در ورق ۱ الف مُهری دارد که تاریخ ۱۲۴۷ هجری (۱۸۳۲ میلادی) را نشان می‌دهد.

[۱۷] الذخیره، ورق ۲ ب ـ ۳ الف.

[۱۸] محسن مهدی، «مظاهرالروایه و المشافهه فی اصول الف لیله و لیله»، مجلّهٔ معهد المخطوطات العربیه ۲۰ (۱۹۷۴)، ص ۱۲۸ـ۱۲۶. نیز نگاه کنید به مقایسهٔ مهدی میان متن بولاق و متن گالان در مقدمه‌اش در ج ۱ طبع لیدن، ص ۴۵ـ۴۰. مسئلهٔ اختصار در متن بولاق را پینالت در مقالهٔ خود، «مقایسهٔ چاپ بولاق، مک‌ناتن و ویرایش جدید لیدن: یادداشتهایی دربارهٔ فن داستانپردازی در هزار و یک شب»، مجلهٔ مطالعات سامی ۳۲/۱ (بهار ۱۹۸۷)، ص ۱۲۷ـ۱۴۳ بررسی کرده است.

[۱۹] بنگرید به پینالت، همان جا، ص ۱۴۱ـ۱۳۰، برای مقایسهٔ کوتاه کردنها و افزودنها به روایات در دو متن بولاق و لیدن.

[۲۰] راجر آلن، «تحلیلی از داستان "سه سیب" هزار و یک شب»، در:
Logus Islamicus: Studia Islamica in honorem Georgii Michaelis Wickens, ed. Roger M. Savory and Dionisius A . Agius, *Papers in Medieval*

Studies 6 (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1984), p. 54.

[۲۱] بولاق، ج ۱، ص ۳۵؛ قس. مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۷ و لیدن، ج ۱، ص ۲۲۴.

[۲۲] میا گرهارد. هنر داستانپردازی: بررسی ادبی هزار و یک شب (لیدن، ا.ج. بریل، ۱۹۶۳) ص ۱۷۰ـ۱۶۹.

[۲۳] ابن خلکان، همان کتاب، ص ۳۰۳.

[۲۴] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۲؛ قس. بولاق، ج ۱، ص ۵۲ـ۵۱ و لیدن، ج ۱، ص ۲۲۰.

[۲۵] برای مثال بنگرید به: طبری، همان کتاب، ص ۶۸۱ـ۶۸۰ و سوردل، همان جا، ص ۱۰۳۶ـ۱۰۳۴ که رویدادهای مرتبط با سقوط برمکیان را به کوتاهی آورده‌اند.

[۲۶] لیدن، ج اوّل، ص ۲۲۱ـ۲۲۰؛ قس. بولاق، ج ۱، ص ۵۲ و مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۳.

[۲۷] برای نمونه، این ساختار برای ظاهر شدن جنّ مسجد عادلیّه در داستان «معروفِ پینه‌دوز» به کار رفته است (بولاق، ج ۲، ص ۵۹۸). در حکایت «ملکزاده و غول» (لیدن، ج ۱، ص ۱۰۰) و در شوهر اسیر در حکایت «ملکزادهٔ طلسم‌شده» (مک‌ناتن، ج ۱، ص ۴۴) غول به دختر جوانی تغییر شکل داده است.

[۲۸] «ملکزادهٔ طلسم‌شده»، لیدن، ج ۱، ص ۱۱۴ـ۱۱۳؛ «دو وزیر»، لیدن، ج ۱، ص ۲۴۴.

[۲۹] رشدی صالح، ویراستار، الف لیله و لیله (قاهره، دارالشعب، ۱۹۶۹)، ص ۸۷، ستون ۲.

[۳۰] لیدن و مک‌ناتن هر دو می‌گویند که جعفر به مرگ محکوم شد تا به دارش بیاویزند (الشنق) (بنگرید به لیدن، ج ۱؛ ص ۲۲۰ و مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۳)؛ حال آنکه بولاق (ج ۱، ص ۵۲) می‌آورد: «تا او را به صلیب بکشند» (الصلب).

[۳۱] لیدن، ج ۱، ص ۲۲۳.

[۳۲] بولاق، ج ۱، ص ۵۳؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۵.

[۳۳] مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۴۷. بولاق (ج ۱، ص ۵۴ـ۵۳) به استثنای حذف بعضی جزئیات توصیفی، عملاً با مک‌ناتن یکی است. چاپ لیدن (ج ۱، ص ۲۲۵ـ۲۲۴) از هر دو متن مصری در بیان این دو عمل تفصیل بیشتری دارد: جعفر چندین روز غمناک و گرفته در خانه می‌ماند، و دخترش را برای وداع

در آغوش می‌گیرد. از آن‌سوی، دست‌نویس گالان (که مأخذ و اساس چاپ لیدن است) این جملهٔ آمده در متن بولاق و مک‌ناتن را که «آن‌گاه چیز گردِ گوی‌مانندی در جیب او یافت» (فوجد فی جیبها یشیء مکبّبًا) ندارد. نبودن این جمله بسط و تحول داستان را ضعیف می‌کند، چنان‌که خود مهدی نیز ظاهراً متوجه این نقص شده است، از این رو در ویرایش نسخهٔ گالان عبارتی را از دست‌نویس شمارهٔ ۶۴۷ جان ریلندز از هزار و یک شب (نسخه‌ای از نیمهٔ قرن هجدهم که نمایندهٔ شاخهٔ سوری الف لیله است و محسن مهدی آن را در مقدمهٔ خود بر چاپ لیدن، ص ۲۹، توصیف کرده است) به متن می‌افزاید که چنین خوانده می‌شود: «آن‌گاه وی چیز گردی در جیب او دید» (فرآ فی جیبها شیء مکبّبًا). محسن مهدی که در افزودن و کاستن متن بسیار محتاط است، بیشتر اختلاف نسخ و قرائتها را به حواشی انتقادی خود منتقل می‌کند و تنها آنچه را که احساس می‌کند برای تکمیل داستان ضرورت دارد وارد متن می‌کند. نام خلیفه بر روی سیب نشانهٔ آن است که سیب از باغستان خلیفه در بصره که قبلا ذکر آن رفته است چیده شده است.

[۳۴] بنگرید به:

Euripides, *Iphigenia in Tauris*, Trans. Witter Bynner, in *Complete Greek Tragedies*: *Euripides II*, (Chicago: University of Chicago Press, 1969), pp. 140, 147.

[۳۵] همان جا، ص ۱۵۶ـ۱۵۴.

[۳۶] ارسطو، فن شعر، فصل شانزده، ترجمهٔ سی. اچ. بوچر (نیویورک، هیل اند وانگ، ۱۹۶۱)، ص ۸۶.

[۳۷] برای متون عربی «خلیفهٔ دروغین» بنگرید به: بولاق، ج ۱، ص ۴۶۸ـ۴۵۹ و مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۷۶ـ۱۵۷. این داستان در چاپ لیدن یا دست‌نویس قرن هشتم هـ/چهاردهم م. گالان که طبع لیدن بر اساس آن انجام گرفته نیامده است.

[۳۸] مک‌ناتن در یک جمله (ص ۱۶۰) عبارتی را که در متن بولاق آمده افکنده است: در مک‌ناتن آمده است: فالتفتوا الیه و امعنوا فیه مأتین مملوک (به سوی آن نگریستند و در آن دویست مملوک مشاهده کردند) و حال آنکه در بولاق (ص ۴۶۰) می‌خوانیم: فالتفتوا الیه و امعنوا فیه النظر فوجدوا فیه مأتین مملوک (به سوی آن نگریستند و بدقت آن را از نظر گذرانیدند و در آن دویست مملوک

یافتند). اما به احتمال قوی این تفاوت از خستگی ویراستار و نه از گزینش زیباشناختی نتیجه شده است: ظاهراً پردازندهٔ مک‌ناتن (یا کاتب قبلی که وی بر کار او اتکا ورزیده است) از دو بار آمدن فیه در یک جمله دچار تشویش شده و این باعث حذف تمام عبارت شده است و نحو نابهنجار جملهٔ عربی متن مک‌ناتن به صورت موجود به گمان می‌آورد که سیاق کلمات متن بولاق می‌بایست در دست‌نویس پایهٔ مصری که متن مک‌ناتن نیز مبتنی بر آن است وجود می‌داشته است. همچنین متن مک‌ناتن در دو اشارهٔ نخست به قایق خلیفهٔ دروغین (ص ۱۵۸)، کلمهٔ خزانه را در مقابل زورق متن بولاق به کار می‌برد، و این شاید به خاطر آن بوده است که قایق خلیفه را بزرگتر جلوه دهد. اما بعد از این مورد مک‌ناتن برای بقیهٔ داستان مانند بولاق همان واژهٔ زورق را به کار می‌برد. گویی پردازندهٔ متن مک‌ناتن (یا ویراستار پیش از او) عزم کرده بوده است که تغییراتی در نسخهٔ پایهٔ خود بدهد، ولی بعداً از این کار منصرف شده است.

[۳۹] بنگرید به:

Le Baron de Salne, *Catalogue des manuscrits arabs*, Bibliotèque Nationale, Départment des Manuscrits (Paris, Imprimerie Nationale, 1883-1895), p. 625.

[۴۰] مکاتبه‌های خصوصی به صورت نامه با ام. ریشار، مورخ ۱۳ دسامبر ۱۹۸۹.

[۴۱] همان جا.

[۴۲] بنگرید به:

F. Charles-Roux, Bonaparte: Gouverneur de' Égypte (Paris, Librairie Plon, 1935), p. 332.

[۴۳] همان جا. نیز بنگرید به: ج. کریستوفر هرولد، بوناپارت در مصر (نیویورک، هارپر اند رو، ۱۹۶۲)، ص ۳۰۲.

[۴۴] مکاتبهٔ شخصی، ۱۳ دسامبر ۱۹۸۹.

[۴۵] برای مثال، عبارات و بندهای متناظر زیر را مقایسه کنید:

بولاق، ص ۴۶۰: فما استتمّ بهم الجلوس مع الشیخ ساع حتّی جاء زورق الخلیفه الثانی و اقبَلَ علیهم.

دست‌نویس ۳۶۶۳، ورق ۹۰ ب: و اذا بلقنجه بتاع الخلیفه الجدید مقابله.

بولاق ص ۴۶۲: وَ هذا من بعض الانعام علی الخدام و الحواشی فانّ کلّ بدله شققتُها لواحد من الندماء الحضار.

دست‌نویس ۳۶۶۳، ورق ۱۰۰ الف: یفهموا الخدام و الندما بتوعی لان کلّما شقیت بدله یاخذواها الندما و الخدام.

بولاق ص ۴۶۳: و جلست عندی و قالت لی هل انت محمّد الجواهری فقلت لها نعم هوانا مملوکک و عبدک فقالت هل عندک عقد جوهر یصلح لی.

دست‌نویس ۳۶۶۳، ورق ۱۰۴ الف: فلما جلستْ سَلَمت علّی فردیت علیهاالسلام و قلتُ لها یا ستّی نهارنا مبارک و سعید برویاکی هل من حاجه تعوز بقضایها قالت نعم لی عندک حاجه عظیمه فان کانت عندک کان صعدک مقبلاً قال فقلتَ لها یا ستّی ماتکون قالت اریدُ عقد جوهر یکون علی مرادی.

[۴۶] دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس این جوان را خلیفهٔ جدید معرفی می‌کند، و حال آنکه در متن بولاق و مک‌ناتن وی خلیفهٔ ثانی نامیده می‌شود.

[۴۷] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۱؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۳.

[۴۸] بولاق، ج ۱، ص ۴۵۹؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۵۸.

[۴۹] دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۸۴ الف.

[۵۰] ورق ۸۵ الف.

[۵۱] در شعر آخر نقل قولی از سورهٔ ماعون قرآن، آیهٔ ۴ به کار رفته است: فویل للمصلین (وای بر آنها که نماز می‌خوانند). شاعر گستاخانه مفهوم و پیام آیه را با حذف آیهٔ بعد از آن یعنی الذینَ هم عن صلاتِهم ساهون (آنان که در نماز خود سهل‌انگارند) وارونه ساخته است.

[۵۲] برای بحثی مهم دربارهٔ راههایی که متون نوشتاری الف لیله نقالیِ داستانپردازان را در بیان قصه‌ها منعکس می‌سازند، بنگرید به:

Peter Molan, "The Arabian Nights: The Oral connection" *Edebiyāt* n.s. Volume II, nos. 182 (1988), 191-199.

[۵۳] مری الن‌پیج، «نقالی و فردوسی: خلاقیّت در سنّت ملّی ایرانی» (رسالهٔ دکتری، دانشگاه پنسیلوانیا، ۱۹۷۷)، ص ۷۴ـ۶۱.

[۵۴] بنگرید به:

Natalie Kononenko Moyle, "The Turkish Ministrel Tale Tradition", (Ph.D. diss. Harvard University, 1973), pp. 102-106, 122-124.

[۵۵] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۲؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۴.

[۵۶] دست‌نویس ۳۶۶۳، ورق ۹۷ الف ـ ب.

[۵۷] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۱ و مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۱؛ دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس،

ورق ۹۳ ب؛ بولاق، ج ۲، ص ۴۹ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۰۷.

[۵۸] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۱ و مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۳.

[۵۹] لیدن، ج ۱، ص ۲۰۴.

[۶۰] لیدن، ج ۱، ص ۲۰۴؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۲۴.

[۶۱] به عنوان مثال بنگرید به طبع لیدن، ج ۱، ص ۱۴۳، ۱۴۴؛ بولاق، ج ۱، ص ۲۹، ۳۰، ۳۲۲-۳۲۱، ۳۳۵

[۶۲] بولاق، ج ۱، ص ۴۵۹، قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۵۷.

[۶۳] ورق ۸۱ ب.

[۶۴] ورق ۸۲ الف-ب.

[۶۵] بولاق، ج ۱: «علی عجمی» (ص ۴۶۸)، «جُبَیْر» (ص ۵۰۳)، «هارون و کنیز» (ص ۵۱۸)، «هارون‌الرشید و سه شاعر» (ص ۵۶۷)؛ بولاق، ج ۲: «الاصمعی» (ص ۱۷۳)، «جمیل العذری عاشق» (ص ۱۷۶)، «عشاق بصری» (ص ۱۸۱)، «بازرگان عمانی» (ص ۵۶۲).

[۶۶] برای ارجاع به صفحات، بنگرید به پی‌نوشت ۶۵.

[۶۷] رباط (کتابخانهٔ حسنیّه)، دست‌نویس ۶۱۵۲، ورق ۲۷ ب. بولاق، ج ۲، ص ۵۲۶؛ بولاق، ج ۱، ص ۲۸.

[۶۸] رباط، دست‌نویس ۶۱۵۲، ورق ۲۷ ب.

[۶۹] لیدن، ج ۱، ص ۵۶.

[۷۰] دست‌نویس ۳۶۵۱ پاریس، ورق ۴۰ الف؛ دست‌نویس ۳۶۵۵، ورق ۵۷ ب.

[۷۱] بولاق، ج ۱، ص ۶۵۲-۵۶۴؛ بولاق، ج ۱، ص ۵۶۸-۵۶۷؛ بولاق، ج ۱، ص ۵۰۳.

[۷۲] آلبرت لرد، سرایندهٔ داستانها (نیویورک: اتناثوم، ۱۹۷۸)، ص ۳۶-۳۵.

[۷۳] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۰؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۱.

[۷۴] دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۹۲ الف-ب

[۷۵] ورق ۹۲ ب-۹۳ ب.

[۷۶] بولاق، ج ۲، ص ۳۶۷-۳۶۶؛ بولاق، ج ۱، ص ۳۱.

[۷۷] مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۵۹.

[۷۸] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۰-۴۵۹.

[۷۹] برای مثال بنگرید به: لیدن، ج ۱، ص ۸۱، ۸۵، ۱۱۴، ۱۲۲.

[۸۰] مسعودی، همان کتاب، ج ۶، ص ۳۸۶-۳۶۸. انسان بلافاصله به یاد ضیافت افلاطون می‌افتد؛ این تذکار با نکاتی که مسعودی (ص ۳۷۹) پس از تلخیص مکالمات می‌افزاید، شدت می‌گیرد:

بعضی از فیلسوفان معتقدند که خداوند ــ جلّ جلاله ــ به لطف حکمت خویش هر روح را به شکل مدور آفرید، بسان کره‌ای. سپس هر روح را به دو نیمه تقسیم کرد. در بدن هر انسانی نیمی از روح را قرار داد. وقتی کسی با شخصی روبه‌رو می‌شود که در وجود او نیمهٔ دیگر روحش قرار دارد، به ضرورت، عشق آتشین میان آنها پدید می‌آید.

این تمثیل یادآور سخنان اریستوفانس در ضیافت افلاطون است (193e2-189c2). مسعودی در تأیید اعتقاد خود به وحدت روحی پیش از هستی آیات ۳۰ـ۲۷ سورهٔ فجر را شاهد می‌آورد: یا اَیَّتُهَا النَّفسُ المطمئنّهُ اِرجعی الیٰ رِبّکِ راضیهً مَرضیّهً (ای روح آرامش‌یافته، خشنود و آسوده به سوی پروردگارت بازگرد). «زیرا رجعت به حالتی فقط پس از حالتی ماقبل هستی رخ خواهد داد»؛ مسعودی استدلال خود را با نقل شعر عاشقانه‌ای از جمیل بن عبدالله العذری به پایان می‌رساند: «روح من به روح او حتی پیش از خلق شدنمان پیوسته بود» (تعلّق، روحی روحَها قَبلَ خَلقنا)، ص ۳۸۱ـ۳۸۰. نزدیک به پایان بحث خود (ص ۳۸۵) مسعودی این رأی را می‌افزاید: «از افلاطون روایت کرده‌اند که گفته است: "من نمی‌دانم عشق چیست، فقط می‌دانم که جنونی الهی است، نه درخور ستایش است نه سزاوار نکوهش."»

نیز بنگرید به اشارهٔ کوتاه لوییزانیتا گیفن به این مجلس برمکی و بحث عشق در آن در نظریهٔ عشق ناسوتی در میان عربها (نیویورک: انتشارات دانشگاه نیویورک، ۱۹۷۱)، ص ۱۴۳ـ۱۴۲.

[۸۱] مسعودی، کتاب بالا، ج ۶، ص ۳۷۴.

[۸۲] همان جا، ص ۳۸۵ـ۳۸۴.

[۸۳] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۱؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۳ـ۱۶۲. با آنکه سیاق کلمات متفاوت است اما این رویداد در دست‌نویس ۳۶۶۳، ورق ۹۵ الف ـ ب آمده است، ولی در اینجا این هارون است نه جعفر که به خلیفهٔ دروغین پاسخ می‌دهد و فی‌البداهه عذری برای نجوایشان می‌آورد. و وقتی بعداً بار دیگر از سوی مرد جوان از او بازخواست می‌شود، طبق دست‌نویس ۳۶۶۳ باز هارون است که جواب می‌دهد و نه وزیرش جعفر. در جزئیاتی از این قبیل، متنهای بولاق و مک‌ناتن در چهره‌پردازی جعفر به صورت کسی که در داستانهای دیگرِ شبها از هارون دفع شر و میانجیگری

می‌کند، به حقیقت نزدیکتر است تا دست‌نویس ۳۶۶۳.

[۸۴] بولاق و مک‌ناتن چهار شعر دارند که عودنوازان می‌خوانند، دست‌نویس پاریس فقط سه‌تا دارد.

[۸۵] بنگرید به:

Josef Horovitz, "Poetische Zitate in Tausend and Eine Nacht", in *Festschrift Eduard Sachau zum siebzigsten Geburstage gewidmet*, edited by Gotthold weil (Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1915), pp. 379-375.

[۸۶] انو لیتمان، ذیل «الف لیله و لیله» در دائرةالمعارف اسلام، ویرایش دوم (لیدن، ا.ج. بریل ۱۹۶۰)، ج ۱، ص ۳۶۴.

[۸۷] ن. ج. داود، ترجمهٔ حکایاتی از هزار و یک شب (هارموند زورث، کتابهای پنگوئن، ۱۹۷۳)، ص ۱۱.

[۸۸] گرهارد، کتاب بالا ص ۴۳۱ـ۴۲۸.

[۸۹] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۱؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۳. دست‌نویس پاریس، ورق ۹۶ ب، در روایت خود از این شعر با وجود اختلافهای متعدد، مشابهتهای موضوعی و عبارتی زیادی، بویژه در اشعار آغازین و پایانی، با متنهای بولاق و مک‌ناتن دارد. یکی از اختلافهای شعری که در روایت دست‌نویس ۳۶۶۳ یافت می‌شود، یعنی وَ قلبی جریح من فراقِکَ خافق (قلب من از دوری تو مجروح و لرزان است) در متن بولاق در داستانِ کاملاً متفاوتی از الف لیله، یعنی «هارون‌الرشید و دختر کنیز» (بولاق، ج ۱، ص ۵۱۸) نیز دیده می‌شود. [در ترجمهٔ فارسی نام این حکایت «بدیهه گویی ابونواس» است.]

[۹۰] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۲؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۴. به استثنای مصراع آخر، شعر مندرج در دست‌نویس ۳۶۶۳ ورق ۹۷ ب نیز تقریباً همین است.

[۹۱] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۲؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۴. متن دست‌نویس پاریس، ورق ۹۸ الف ـ ب به کلی متفاوت از متن بولاق و مک‌ناتن است به استثنای کاربرد واژهٔ مضمون‌نمای هجر («فراق»، «دوری»)؛ اما شعر دست‌نویس ۳۶۶۳ در عبارات و ترتیب قوافی بسیار شبیه نغمهٔ‌عودنواز چهارم در بولاق و مک‌ناتن است.

[۹۲] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۲؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۵.

[۹۳] بولاق، ج ۱، ص ۵۱۸؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۴۳۳ـ۴۳۲؛ ج ۱، ص ۶۳۵. برای پیدا کردن موارد حضور این شعرها در جاهای دیگر جدول الفبایی مصراعهای اوّل ابیات به عربی (در بخش اوزان) گردآوریِ اشتینگاس، در

ج ۱۰، ص ۴۲۱ به بعد ترجمهٔ ریچارد برتن از هزار شب و یک شب (لندن، باشگاه برتن، «چاپ بغداد») کمک فراوانی کرد. کار برتن، یک منبع تحقیقاتی است که بسیار دست‌کم گرفته شده است.

[۹۴] برای بحث دربارهٔ این قراردادها و رسوم ادبی بنگرید به: اندراس هموری، هنر ادبیات عربی در سده‌های میانه (پرینستون، انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۷۴) ص ۱۲ـ۹، ۴۲ـ۳۹.

[۹۵] علی بن محمد بن حزم، طوق الحمامه، ترجمهٔ ای. جی. آربری (لندن، لوزاک، ۱۹۵۳)، ص ۶۰.

[۹۶] بولاق، ج ۱، ص ۱۳۸ـ۱۳۷. به کاربرد صفت المتیّم المسلوب (برده و دیوانهٔ عشق) دربارهٔ غانم بن ایوب، برای بیان کیفیّت اساسی حال او در داستان، توجه کنید.

برای تأثیر یونانی هلنیستی بر مضمونهای عاشقانهٔ ادبی عربی بنگرید به:
Gustave von Grunebaum, *Medieval Islam: A Study in Cultural Orientation*, 2nd ed. (Chicago, University of Chicago Press, 1953) pp. 315-318.

[۹۷] مسعودی، همان کتاب، ج ۶، ص ۳۷۴.

[۹۸] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۲؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۵، و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۹۸ ب ـ ۹۹ الف.

[۹۹] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۳؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۶ـ۱۶۵، و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۹۹ الف ـ ب. در متن پاریس ابن‌رشید است که درآوردن عذر پیشدستی می‌کند نه جعفر.

[۱۰۰] بولاق، ج ۱، ص ۳۰.

[۱۰۱] برتون، کتاب بالا، ج ۱، ص ۱۰۲، پانوشت ۱.

[۱۰۲] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۳؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۶ و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۱۰۰ب ـ ۱۰۱ الف.

[۱۰۳] بولاق، ج ۱، ص ۳۱.

[۱۰۴] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۳؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۶ و دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۱۰۰ ب ـ ۱۰۱ الف.

[۱۰۵] بولاق، ج ۲، ص ۵۲۸ـ۵۲۷ («بازرگان عمانی»)؛ ج ۱، ص ۲۱ـ۲۰ («ملکزادهٔ طلسم‌شده»)؛ ج ۱، ص ۷۶، ۸۵، ۸۸ (حکایتهای «سمسار نصرانی»، «طبیب یهودی»، و «خیاط» در حلقهٔ داستانی «گوژپشت»).

[۱۰۶] لرد، همان کتاب، ۷۱ـ۶۸.

[۱۰۷] بندهای این داستان در داستان را که در اینجا بررسی شد، می‌توان در متن بولاق، ج ۱، ص ۴۶۷ـ۴۶۳ و متن مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۷۴ـ۱۶۷ یافت.

[۱۰۸] ولادیمیر پراپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (بلومینگتن، مرکز تحقیقات مردم‌شناسی، فولکلور و زبان‌شناسی در دانشگاه ایندیانا، ۱۹۵۸)، ص ۳۶ـ۲۶.

[۱۰۹] داستان در داستانی را که در این بخش بررسی کردیم می‌توان در دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۱۰۲ الف‌ـ۱۱۸ ب یافت.

[۱۱۰] بولاق، ج ۲، ص ۵۹۸.

[۱۱۱] بولاق، ج ۱، ص ۱۹؛ لیدن، ج ۱، ص ۱۰۶.

[۱۱۲] گرهارد، همان کتاب، ص ۴۳۱.

[۱۱۳] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۳؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۶۷.

[۱۱۴] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۷؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۷۵.

[۱۱۵] بولاق، ج ۱، ص ۴۶۸ـ۴۶۷؛ قس. مک‌ناتن، ج ۲، ص ۱۷۶.

[۱۱۶] دست‌نویس ۳۶۶۳ پاریس، ورق ۱۱۹ ب.

[۱۱۷] ورق ۱۲۰ ب‌ـ۱۲۱ الف.

[۱۱۸] ورق ۱۲۲ الف.

[۱۱۹] ورق ۱۲۳ ب.

[۱۲۰] این عنوان خیلی شبیه عنوانِ دست‌نویس ۳۳۹۷ ایاصوفیهٔ استانبول است به نام کتاب الحکایاة العجیبه و الاخبار الغریبه، یک متن قرن هشتم هـ/چهاردهم م. که هانس وهر آن را ویراسته، و تحت عنوانِ *Bas Buch der Wunderbaren Erzählungen und Seltsamen Geschichten*, Bibliotheca Islamica Vol. 18 (Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1956).

منتشر کرده است. وهر در توصیف نسخهٔ استانبول می‌نویسد (ص ۵): «در مقدمه ۴۲ حکایت ذکر شده است و عنوان آنها به طور کامل داده شده است. به این ترتیب ۱۸ حکایتی که در دست‌نویس آمده است فقط بخش اوّل مجموعه را عرضه می‌دارد؛ تاکنون بخش دوم ناشناخته مانده است.» که اگر از روی عنوان داستانهایی که در ص ۳ـ۲ متن وهر آمده است قضاوت کنیم، به نظر می‌آید این متن استانبولی جز عنوانش وجه مشترک زیادی با دست‌نویس رباط ندارد. تنها حکایتی که میان دو مجموعه مشترک است حکایت «اسب آبنوس» است (حکایت شمارهٔ ۶ در دست‌نویس ۶۱۵۲

رباط، و حکایت ۳۰ در دست‌نویس ۳۳۹۷ ایاصوفیهٔ استانبول؛ اما این حکایت ظاهراً متعلق به بخش دوم گمشدهٔ مجموعهٔ استانبول است، از این رو، در متن ویراستهٔ وهر نیامده است). اما دست‌نویس ۳۳۹۷ ایاصوفیه مانند دستنویس رباط شامل حکایاتی است که می‌توان آن را مشابه حکایات الف لیله شمرد (بنگرید به بحثِ وهر در ص ششم-دوازدهم).

[۱۲۱] شش عنوان مشترک میان دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط و صد و یک شب عبارت‌اند از: «سلیمان بن عبدالملک»؛ «اسب آبنوس»؛ «مسلم بن عبدالملک»؛ «جوان مصری»؛ «نجم الضیا»؛ «ظافر بن لاحق». این داستانها را می‌توان با فهرست حکایات در مائة لیله و لیله، ویراستهٔ محمود طرشونه (تونس، الدارالعربیه لکتاب، ۱۹۷۹) مقایسه کرد. برای فهرست کامل عنوان داستانهای دست‌نویس ۶۱۵۲ رباط بنگرید به پیوست آخر این کتاب.

[۱۲۲] برای ترجمهٔ مختصر احوال ابونواس بنگرید به: ایوالد واگنر، ذیل «ابونواس»، دائرة المعارف اسلام، ویرایش دوم (لیدن، ا.ج. بریل، ۱۹۶۰)، ج ۱، ص ۱۴۴-۱۴۳.

[۱۲۳] بولاق، ج ۱، ص ۵۶۴-۵۶۲.

[۱۲۴] جورج عبدو معتوق در کتابش به نام ابونواس فی شعره الخمری (بیروت، دارالکتب اللبنانیه، ۱۹۸۱)، ص ۳۲-۳۱ به طنین آیات قرآنی در خمریات ابونواس التفات می‌کند، و یادآور می‌شود که در این اشعار احساسات لاهوتی و ناسوتی در هم آمیخته است، مانند «اثنی علی الخمر بآلائها و سمتها احسن اسمائها» (می را به خاطر خوبیها و سودمندی‌هایش بستای، و آن را به بهترین نامهایش بخوان). این بیت مفهوم اسلامیِ «اسماء الحسنی» خداوند را فرایاد می‌آورد. نیز بنگرید به بحث هموری در همین باره در کتاب سابق‌الذکر او، ص ۷۳-۴۷. درآمیختن مفاهیم ناسوتی و لاهوتی در زبان الف لیله البته در جاهای دیگر نیز شاهد دارد. برای نمونه بنگرید به حکایت «حمال با دختران» [یا «حمال و سه بانوی بغدادی» ــ داستان مورد نظر «حکایت دختر تازیانه‌خورده» است؛ در متن لیدن «دختر دوم» یا «دختر تازیانه‌خورده»؛ نمی‌دانم مؤلف از کجا عنوان حمال با دختران (Portress) بر این حکایت نهاده است ــ م.] (این حکایت در متن بولاق، ج ۱، ص ۴۸ آمده است) که در آنجا مرد جوانی با این بیت وصف شده است:

قد کتب الحسن فوق وجنته
اشهد ان لا مليح الّا هو
(زیبایی بر رخسار او نوشته بود
شهادت می‌دهم که زیبا اوست و جز او نیست)

که یادآور جملهٔ شهادت در اسلام است: اشهد ان لا اله الا الله. نظیر این صحنهٔ اختصار در داستان ردیار کپیلینگ است به نام «بدون دستگیری کشیش» و کلمات دم مرگ امیرهٔ مسلمان به معشوق انگلیسی خود، هُلدن: «شهادت می‌دهم ــ لبانش کلماتی را در گوش او شکل می‌داد ــ که خدایی نیست جز تو، محبوبم»، در مجموعه داستانهای او به نام:
Life's Handicap (New York: Doubleday, page 8 co., 1923, p. 240.

[۱۲۵] برای نمونهٔ دیگری از شعرخوانی ابونواس در مدح «پسر جوانی» بنگرید به حکایت «هارون‌الرشید و کنیز» در مجموعهٔ شهاب بولاق، ج ۱، ص ۵۱۸ به بعد.

[۱۲۶] عبدالحافظ منصور، ویراستار، فهرست عمومی نسخ خطی کتابخانهٔ حسن حسنی عبدالوهاب، ج ۱، (تونس، مؤسسهٔ ملّی باستان‌شناسی و هنر، ۱۹۷۵)، ص ۱۹۶.

[۱۲۷] مسعودی، همان کتاب، ج ۷، ص ۵۵ـ۵۲.

فصل چهارم

[۱] برای زندگی موسی بن نصیر و فتوحات امویان در مغرب و اندلس بنگرید به: فیلیپ ک. حتی، تاریخ اعراب، چاپ ۶ (لندن، مک میلان، ۱۹۵۶)، ص ۲۱۴-۲۱۳، ۴۹۳، ۴۹۸.

[۲] میا گرهارد، هنر داستانسرایی: بررسی ادبی هزار و یک شب (لیدن، ا.ج. بریل، ۱۹۶۳)، ص ۲۱۲-۲۱۰.

[۳] گرهارد بسیاری از مهمترین منابع تاریخی سده‌های میانه را دربارهٔ شهر مس (مدینة النحاس) در خلاصهٔ سودمند و باارزشی گردآورده است، همان کتاب، ص ۲۲۶-۲۱۱.

[۴] عبدالرحمن بن خلدون، مقدمه: درآمدی بر تاریخ، ترجمهٔ فرانتس روزنتال، ویرایش ۲، (پرینستون، انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۶۷)، ج ۱، ص ۷۶-۷۵.

[۵] متن «گالان» دست‌نویس ۳۶۱۱-۳۶۰۹ (مجموعهٔ عرب) است که در کتابخانهٔ ملّی فرانسه در پاریس جای دارد. محتویات متن عربی گالان را محسن مهدی در ویرایش خود از هزار و یک شب (الف لیله و لیله) از روی قدیمی‌ترین منابع شناخته‌شده (لیدن، ۱۹۸۴) ج ۱، ص یازده-دوازده فهرست کرده است. ویرایش عربی محسن مهدی را اخیراً حسین هادوی به انگلیسی ترجمه کرده است:

Husain Hadawy, *The Arabian Nights* (New York, W.W. Norton & Co., 1990)

[۶] برای بحثی دربارهٔ «تحریرهای مصری زوتنبرگ» و ارتباط آن با چاپهای بولاق و مک‌ناتن بنگرید به:

H. Zotenberg, *Histoire d' 'Alā al-Din ou la Lampe merveilleuse* (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), pp. 45-46.

همچنین: انو لیتمان، ذیل «الف لیله و لیله»، دائرة المعارف اسلام، ویرایش

۲ (لیدن: ا.ج. بریل، ۱۹۶۰) ج ۱، ص ۳۶۰.

[۷] این تاریخ بر مبنای نظرات اولریخ یاسپرستیزن جهانگرد قرن نوزدهم آلمانی محاسبه شده است، بنگرید به:

Ulrich Jasper Seetzen, *Reisen durch syrien, palästina Phönicien, die Transjordan-Laînder, Arabia Petraea und Unter Aegypten*, ed. Fr. Kraus (Berlin: G. Reimer-Akademistche Buchdruckerei, 1855) Vol. 3, p. 188.

[۸] نسخه بدلها یا اختلافهای متنی را دی. پینالت در رسالهٔ خود، «مشخصات سبکی در گزیده‌ای از حکایات هزار و یک شب» (رسالهٔ دکتری، دانشگاه پنسیلوانیا، ۱۹۸۶)، ص ۲۷۳ـ۲۷۱ جدول‌وار آورده است.

[۹] هر دو متن بولاق و مک‌ناتن حکایت «شهر مس» را طی شبهای ۵۶۶ تا ۵۷۸ آورده‌اند؛ این داستان را در بولاق، ج ۲، ص ۵۲ـ۳۷ و در مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۵ـ۸۳ می‌توان یافت.

[۱۰] ترجمهٔ «شهر مس» را می‌توان در سرگرمی‌های شبهای عربی ویراستهٔ ادوارد ویلیام لین (نیویورک، شرکت انتشارات تودور، ۱۹۲۷) ص ۶۴۵ـ۶۲۴، و در کتاب هزار شب و یک شب ریچارد ف. برتن (چاپ لندن، باشگاه برتن برای مشترکان خصوصی، «ویرایش بغداد»، بی‌تا)، ج ۶، ص ۱۲۲ـ۸۳ ملاحظه کرد.

[۱۱] «شهر مس» در

M. Gaudefroy-Demombynes, *Les Cent et Une Nuits* (Paris, Librairie Orientale et Américaine, 1911), pp. 284-329.

آمده است. بحثی دربارهٔ چگونگی تحول افسانهٔ «شهر مس» و دست‌نویس‌های مختلف مائه لیله و لیله به صورت پیوست در ص ۳۵۱ـ۳۲۹ این کتاب آمده است.

[۱۲] بنگرید به: محمود طرشونه، مائه لیله و لیله (تونس: الدار العربیه للکتاب، ۱۹۷۹)، ص ۱۱ـ۷. در اینجا توصیف دست‌نویس‌های صد و یک شب آمده است.

[۱۳] همان جا، ص ۱۱ـ۷، ۳۲ـ۱۸.

[۱۴] همان جا، ص ۱۳ـ۷.

[۱۵] بنگرید به: طرشونه، همان کتاب، ص ۹ـ۷، که توصیف آن در این نسخه آمده است.

[۱۶] دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس، ص ۲۸۹.

[۱۷] همان جا، ص ۲۹۴.

[۱۸] گودفروئا دومومبین، همان کتاب، ص ۳۳۲.

[۱۹] بارون دو اسلان همهٔ این نسخه‌های «شهر مس» را به استثنای دست‌نویس ۵۷۲۵، در فهرست دست‌نویس‌های عربی، کتابخانهٔ ملّی، بخش نسخ (پاریس، چاپخانهٔ ملّی، ۱۸۹۵ـ۱۸۸۳)، ص ۵۵۱، ۶۲۶ـ۶۲۰ وصف کرده است. ذکر دست‌نویس ۵۷۲۵ در

Georges Vajda, *Index général des manuscrit arabes de la Bibliothèque National de Paris* (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1953), p. 377.

آمده است و نورالدین غالی آن را در فهرست زیر به تفصیل توصیف کرده است:

Inventaire de la Bibliothèque 'Umarienne de Ségou (Paris: Editions de CNRS, 1985) pp. 295-296.

برای بحث دربارهٔ داستانهای تکمیلی که بر مجموعه‌های متأخر شبها افزوده شده است، بنگرید به: زوتنبرگ، همان کتاب، ص ۴۷ـ۳.

[۲۰] از ام. فرانسیس ریشارد، از کتابخانهٔ ملّی، بخش شرقی که این اطلاع را به من داده‌اند، سپاسگزارم.

[۲۱] بنگرید به:

Henri Omont, *Missions archéologiques française en orient axu xviiie et xviiie siècles* (Paris, Imprimerie Nationale, 1902), Vol. 1, pp. 317-333.

[۲۲] همان جا، ج ۲، ص ۱۰۶۲.

[۲۳] همان جا، ج ۱، ص ۳۶۷.

[۲۴] همان جا، ج ۱، ص ۳۶۸ـ۳۵۴. اومون یادآور می‌شود (ج ۱، ص ۳۱۸، پانوشت ۳) که لوکاس به لحاظی خود را از جهت بزرگی با هرودوت مقایسه می‌کرد؛ ولی این مقایسه ظاهراً ناعادلانه نیست: هر دو مرد در شرق در زمانی به سفر پرداخته بودند که سفر در سرزمینهای شرقی و شمال آفریقا به خاطر سلطهٔ یکپارچهٔ قدرتهای بزرگ آسان شده بود؛ هر دو مرد حس کنجکاوی شدیدی دربارهٔ هرچه می‌دیدند داشتند.

[۲۵] دو اسلان، همان کتاب، ص ۵۵۱.

[۲۶] دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس، ورق ۱۱ ب.

[۲۷] ماکسمیلیان هابیشت، هزار و یک شب، ۱۲ جلد (برسلاو، ۱۸۲۵ـ۱۸۴۲)، حکایت «شهر مس» را می‌توان در ج ۶، ص ۴۰۱ـ۳۴۳ یافت.

[۲۸] بنگرید به:
Duncan, B. MacDonald, "Maximilian Habischt and his Recensions of the Thousand and one Nights", *Journal of Royal Asiatic Society* (1909), pp. 685-686.

[۲۹] همان جا، ص ۶۸۸ـ۶۸۶. توجه کنید که صفحهٔ عنوان متن عربی الف لیلهٔ هابیشت (از این پس در پی‌نوشت‌ها، هابیشتِ عربی)، دارای این زیرعنوان است:
"Nach einer Handschrift aus Tunis herausgegeben"
«بر مبنای دستنویسی از تونس ویرایش شد.»

[۳۰] مکدانلد، همان کتاب، ص ۷۰۴ـ۶۸۵.

[۳۱] همان جا، ص ۶۹۱، ۶۸۸.

[۳۲] همان جا، ص ۶۹۴ـ۶۹۳، ۷۰۳.

[۳۳] همان جا، ص ۶۹۴ـ۶۹۳.

[۳۴] دو اسلان، همان کتاب، ص ۵۵۱.

[۳۵] چون من متنهای دست‌نوشتی را که ابن‌النجار نوشته است ندیده‌ام این پرسش را بازمی‌گذارم که اصلاحات دستوری را خودِ هابیشت در متن به عمل آورده است یا کارمند تونسی او (گرچه حدس می‌زنم این کارِ خود هابیشت بوده است). این پرسش در مورد کاری که من می‌خواهم به آن بپردازم، یعنی بررسی اتکای ویرایش برسلاو بر دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس به عنوان منبع غایی روایت آن از حکایت «شهر مس»، اهمیّت اساسی ندارد.

[۳۶] من ترجمهٔ خود را از واژهٔ مطالبی بر تفسیر گودفروئا دومومبین، در همان کتاب، ص ۳۰۸ پانوشت ۱ بنا نهاده‌ام.

[۳۷] H (یعنی متن عربی هابیشت) (ص ۳۴۴) نیز واژه نَعَم را که بلافاصله بعد از عبارت بعض الحاضرین در دست‌نویس ۳۱۱۸ ورق ۱۱ ب آمده است، ندارد.

[۳۸] برای این نامه متن عربی هابیشت، ج ۶، ص ۳۴۸، ۳۶۱، ۳۶۵، ۳۹۴ را با دست‌نویس ۳۱۱۸، ورق ۱۲ الف، ۱۴ ب، ۱۵ ب، ۲۱ الف مقایسه کنید. [الف بعد از شمارهٔ ورق همه جا یعنی روی ورق، و ب بعد از شمارهٔ ورق همه جا یعنی پشت ورق.]

[۳۹] هابیشتِ عربی، ج ۶، ص ۳۸۸؛ دست‌نویس ۳۱۱۸، ورق ۲۰ الف.

[۴۰] بولاق، ج ۲، ص ۴۷؛ مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۰۴ـ۱۰۳.

[۴۱] هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۴۳.

[۴۲] مکدانلد، همان کتاب، ص ۶۹۴.

[۴۳] همان جا.

[۴۴] این قالَ در شبهای ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۶، ۴۹۷ و ۴۹۸ آمده است.

[۴۵] مقالهٔ خردمندانه و ابتکاری پیتر مولان تحت عنوان هزار و یک شب: ربط شفاهی، مجلهٔ ادبیات، بی‌جا، مجلد ۲، شمارهٔ ۱ و ۲ (۱۹۸۸)، ص ۲۰۴ـ۱۹۱ به من کمک فراوانی در پی بردن به ارزش کیفیّت کلیشه‌ای شفاهی عباراتی چون قال الراوی نمود.

[۴۶] اما توجه کنید که قال صاحب الحدیث در دست‌نویس ۳۱۱۸، ورق ۲۰ ب، کوتاه شده و در هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۹۱ به صورت قال درآمده است.

[۴۷] به تفسیرها و اظهارات مکدانلد (همان کتاب، ص ۶۹۰) دربارهٔ دست‌نویس هابیشت از سیف‌الملوک توجه کنید: «این داستان به شبها تقسیم نشده است، اما هابیشت آنها را با مداد در حاشیه افزوده است، والّا این مجله برای استفادهٔ چاپخانه آماده شده بوده است ــ هابیشت در سراسر کتاب این کار را انجام داده است.»

[۴۸] گودفروئا دومبین، ص ۳۳۲.

[۴۹] دو اسلان، همان کتاب، ص ۶۲۳. اصل مصری این نسخه در یادداشتهای بایگانی کتابخانهٔ ملی، قسمت شرقی، ثبت شده است.

[۵۰] برای مثال بنگرید به: ورق ۴۰ ب، ۴۱ الف، ۴۱ ب، ۴۳ الف و ۴۴ الف.

[۵۱] به یاد بیاورید که عبدالملک از خلفای بنی‌امیه بود نه عباسی.

[۵۲] بنگرید به:

Henri Dehérain, *Silvestre de Sacy 1758-1838: Ses Contemporains et ses disciples* (Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938), pp. 98, 110-112.

[۵۳] دو اسلان، همان کتاب، ص ۶۲۶.

[۵۴] غالی، همان کتاب، ص هفت‌ـنُه.

[۵۵] همان جا، ص هفت‌ـنه؛ آ. بلوشه، فهرست دست‌نویس‌های عربی: خریدهای جدید (۱۸۸۴ـ۱۹۲۴)، کتابخانهٔ ملّی (پاریس: ویرایشهای ارنست لرو، ۱۹۲۵)، ص ۷۸ـ۷۷.

نیز بنگرید به:

Gilbert Comte, *L'empire triumphant 1871-1936: I. L'Afrique occidentale et équatoriale* (Paris: Denoël, 1988), pp. 70-71.

[۵۶] غالی، همان کتاب، ص ۲۹۶ـ۲۹۵.

[۵۷] گودفروئا دومبین، همان کتاب، ص ۲۸۴، و یادداشت‌های ۱ و ۳ در همان

صفحه، از یادداشت یا پانوشت ۳ کاملاً روشن است که دست‌نویس ۳۶۶۲ عبارت ذات الاکام را (که من با دست و دل‌بازی به «سرتپه» ترجمه کرده‌ام) دربردارد، و حال آنکه این کلمات در دست‌نویس ۳۶۶۰ نیامده است. به این ترتیب امکان دارد که دست‌نویس ۵۷۲۵ بویژه مشابهتهای زیادی با روایت «شهر مس» به صورتی که در ۳۶۶۲ آمده است، داشته باشد. متأسفانه من متنهای عربی دست‌نویس‌های ۳۶۶۰ و ۳۶۶۲ را بررسی نکرده‌ام، و بنابراین در حال حاضر جز اینکه حدس بزنم که قرابتی میان دست‌نویس ۵۷۲۵ و این دو متن وجود دارد، کار دیگری نمی‌توانم بکنم.

[۵۸] گودفروئا دومبین، همان کتاب، ص ۲۸۶ـ۲۸۵؛ قس. دست‌نویس ۵۷۲۵، ورق ۲۰۹ الف.

[۵۹] دست‌نویس ۵۷۲۵، ورق ۲۱۲ ب. مسلماً ۵۷۲۵ یک عنوان را ــ ابن عاد ــ که در متن گودفروئا دومبین (ص ۲۹۷ـ۲۹۶) آمده است حذف کرده است، اما مطابقت در هشت اسم از نه اسمِ نسب‌نامه شگفت‌انگیز است. نام پادشاه در همهٔ روایات دیگر ساده‌تر است، مثلاً در متن مک‌ناتن (ج ۳، ص ۹۱) چنین است: کوش بن شداد بن عاد الاکبر.

[۶۰] دست‌نویس ۵۷۲۵، ورق ۲۱۳ الف؛ گودفروئا دومبین، ص ۳۰۲. قس. به عنوان مثال با مک‌ناتن (ج ۳، ص ۹۳)، دانش به الاعمش؛ و دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس ورق ۱۵ ب، ذرمش بن الاعنش.

[۶۱] دست‌نویس ۵۷۲۵، ورق ۲۱۳ الف؛ گودفروئا دومبین، ص ۳۱۶. در همهٔ متنهای دیگر این شخص بی‌نام است.

[۶۲] دست‌نویس ۵۷۲۵، ورق ۲۱۷ـ۲۱۶ الف؛ گودفروئا دومبین، ص ۳۱۶. من بعداً در این فصل دربارهٔ این بند به تفصیل بیشتری سخن خواهم گفت.

[۶۳] بولاق، ج ۲، ص ۳۹ـ۳۸؛ مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۶ـ۸۵.

[۶۴] دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس، ورق ۲۰۹ الف.

[۶۵] مأخذ تاریخ ابن هابب است، و در کتاب سابق‌الذکر گرهارد، ص ۲۱۲ـ۲۱۱، نقل شده است.

[۶۶] دست‌نویس ۵۷۲۵، ورق ۲۰۹ الف.

[۶۷] حتی، همان کتاب، ص ۲۱۳.

[۶۸] دست‌نویس ۰۴۵۷۶ تونس، ص ۲۹۱، ۳۰۴.

[۶۹] هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۵۴ـ۳۵۲؛ دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس، ورق ۱۳ ب. برای بحث دربارهٔ ذوالقرنین بنگرید به پی‌نوشت ۷۱ در صفحات بعد.

[۷۰] دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس، ورق ۲۱۰ ب (عیون حفرها ذوالقرنین لما طلب المغرب). دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس، ص ۲۹۲ (بناها ذوالقرنین علیه‌السلام)

[۷۱] قصد اسکندر از عبور از صحرای مصر آن بود که با وَخش زئوس-امون در سیوه مشورت کند. پلوتارک این سفر زیارتی را توصیف کرده است، و همو در شرح زندگی اسکندر می‌آورد که وخش یا کاهن معبد به او در مقامِ پسر خدا درود گفت. بنگرید به: زندگی مردان نامی، اثر پلوتارک، ترجمهٔ برنادوت پسرین (کمبریج، ماساچوستس، انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۶۷). ج ۷، ص ۳۰۶-۳۰۰، بخشهای بیست و شش ۶-بیست و هفت ۶.

داشتن نسب از این خدای یونانی-مصری شاید به توجیه و تبیین «ذوالقرنین» نامیده شدن فاتح مقدونی در دست‌نویس‌های «شهر مس» کمک کند. جورج هارت در فرهنگ خدایان و الاهگان مصر (لندن: روتلج و کگان پل، ۱۹۸۶) ص ۴، نوشته است: «مخلوق فوق‌العاده مقدس برای آمون قوچ با شاخهای پیچان است.» سکه‌های دورهٔ هلنی تصویری از اسکندر را که دو شاخ قوچِ آمون بر سر دارد، شایع کرد. نمونهٔ خوبی از این سکه‌ها، سکهٔ نقرهٔ چهارَ درهمی (قرن سوم ق.م.) از لیسیماخوس است که تصویر و توصیف آن در کتاب زیر آمده است:

Nicholas Yalouris et al., *The Search for Alexander: an Exhibition* (Boston, New York Graphic Society, 1980), p. 107.

تمثال اسکندر بر روی سکهٔ سردارِ تراکیه‌ایِ جانشین او، لیسیماخوس، در دهه‌های بعد از مرگ فاتح مقدونی، دگردیسی تصویر او را از انسان به خدا نشان می‌دهد: چشمان دوخته به آسمان، گیسوان بلند آشفته و شاخهای قوچ زئوس-آمون مصری به همهٔ مردم یونانی و غیریونانی در دنیای هلنیستی نشان می‌داد که چگونه باید پادشاهی که از دانوب تا سند را درنوردیده است به تصوّر درآورند.» یک چیز دیگر نیز که در افسانه‌های سده‌های میانه دربارهٔ اسکندر تأثیرگذار بوده است تحریر یونانی زندگی اسکندر، تألیف کالیستنس دروغین (اواخر قرن سوم یا اوایل قرن چهارم میلادی) است که همهٔ اسکندرنامه‌های بعدی از آن گرفته شده‌اند. در این کتاب کالیستنس دیدار اسکندر از سیوه را توصیف می‌کند. و آمون را «خدای شاخهای قوچ» وصف می‌کند و می‌گوید او پدر اسکندر است. بنگرید به:

The Life of Alexander of Macedon, translated and edited by Elizabeth

Hazelton Haight (New York: Longmans, Green &. Co. 1955) pp. 33-34.

جای سؤال است که آیا این چهره‌پردازی از اسکندر تأثیری در سیاق عربی لقب ذوالقرنین که در قرآن دیده می‌شود داشته است یا نه. سیوطی، مفسر قرآن قرن دهم هـ/شانزدهم م.، در تفسیر جلالین خود (بیروت، دارالمعرفه، بی‌تا) ص ۳۹۳، عنوان ذوالقرنین را اشاره به اسکندر می‌داند. زمخشری، مفسر قرن ششم هـ/دوازدهم م.، نیز در کتاب الکشاف عن حقائق التنزیل (بیروت، دارالمعرفه، بی‌تا)، ج ۲، ص ۴۰۰، لقب ذوالقرنین را به [اسکندر] مقدونی نسبت می‌دهد. وی در تفسیر خود دربارهٔ این آیه می‌آورد: «او را از این جهت ذوالقرنین ــ دارای دو شاخ ــ گفتند که "دو شاخ" زمین را، یعنی دو انتهای زمین، شرق و غرب، را سیر کرد.» ثعالبی (فت ۴۲۸ هـ/۱۰۳۹) در قصص‌الانبیا (بیروت، المکتبه التقافیه، بی‌تا)، ص ۳۲۲، حدس می‌زند که امکان دارد این لقب از آنجا برای اسکندر پیدا شده باشد که «دو زائدهٔ گوشتی شاخ‌مانند بر سر داشته است.» برای مقدمه‌ای دربارهٔ روایات اسکندر در اسلام بنگرید به: و. مونتگمری وات، ذیل «اسکندر»، دائرةالمعارف اسلام، ویرایش ۲ (لیدن: ا.ج. بریل، ۱۹۷۸)، ج ۴، ص ۱۲۷، و مقالهٔ «اسکندر» در مختصر دائرة المعارف اسلام، ویراستهٔ اچ. ای. ر. گیب و جی. اچ. کرامرز (لیدن، ا.ج. بریل، ۱۹۵۳)، ص ۱۷۵.

[۷۲] برای تفسیر این آیهٔ قرآنی در سده‌های میانه بنگرید به: پی‌نوشت ۷۱.

[۷۳] به عنوان مثال، بنگرید به: قرآن، سورهٔ بقره، آیهٔ ۱۱۵؛ سورهٔ بقره، آیهٔ ۲۵۸ و سورهٔ الرحمن، آیهٔ ۱۷؛ همچنین قس. تفسیر آیهٔ ۱۷ سورهٔ الرحمن را در سیوطی، همان کتاب، ص ۷۰۹، و در

John Penrice, *A Dictionary and Glossary of the Koran* (London, Curzon Press, 1873, 1971), p. 104.

نیز بنگرید به: یاقوت بن‌عبدالله الرومی، ذیل «المغرب»، در کتابش به نام معجم البلدان (بیروت: دارصادر، ۱۹۵۷)، ج ۵، ص ۱۶۱.

[۷۴] ثعالبی، همان کتاب، ص ۳۳۰.

[۷۵] بولاق، ج ۲، ص ۳۹؛ مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۷.

[۷۶] ثعالبی، همان کتاب، ص ۳۲۲. برای روایات اسلامی دربارهٔ اسکندر، بنگرید به مقالهٔ سابق‌الذکر گیب و کرامرز، ص ۱۷۵. شخصیّت تاریخی داریوش سوم را جی. بی. پری و راسل میگس در تاریخ یونان تا مرگ اسکندر کبیر، چاپ چهارم (نیویورک، چاپخانهٔ سنت‌مارتین، ۱۹۷۸) در ص ۴۵۱ به بعد تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

[۷۷] دست‌نویس ۳۶۶۸ پاریس، ورق ۵۳ ب ـ ۵۴ الف. در ماجرای کرکر نیز در پایان بعضی از روایات داستان ما به خضر اشاره شده است. به عنوان مثال بنگرید به بولاق، ج ۲، ص ۵۲ـ۵۱ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۳ که در آنجا گفته می‌شود خضر مردم کرکر را به دین اسلام درآورده است.

[۷۸] بندهٔ خدا و رفیق راه موسی در آیات ۸۲ـ۶۵ سورهٔ کهف قرآن عموماً خضردانسته شده است. به عنوان مثال بنگرید به سیوطی، همان کتاب، ص ۳۹۰ روایات افسانه‌ای دربارهٔ این شخصیّت را ای. جی. ونسینک ذیل «الخضر»، دائرةالمعارف اسلام، ویرایش ۲ (لیدن: ا.ج. بریل، ۱۹۷۸) ج ۴، ص ۹۰۵ـ۹۰۲ گردآورده است. آنه ماری شیمل، در بُعدهای عرفانی اسلام (چاپل هیل: انتشارات دانشگاه کارولینای شمالی، ۱۹۷۵)، ص ۱۰۶ـ۱۰۵ و جاهای دیگر، نقش خضر را در سنتهای عرفانی اسلام توصیف می‌کند.

[۷۹] ثعالبی، همان کتاب، ص ۳۳۰.

[۸۰] همان جا؛ ص ۳۳۲ـ۳۳۱.

[۸۱] در خود الف لیله، به لشکرکشی‌ها و سفرهای ناآرام اسکندر برای فتوحات به عنوان مثالی از نیاز به دست کشیدن از قدرت و امیال و هوسهای دنیوی پرداخته شده است، و اینکه اگر کسی بخواهد زندگی را به پارسایی بگذراند و برای زندگی بعد از مرگ آماده بشود، باید قدرت و ظواهر دنیایی را پشت سر نهد. بنگرید به حکایت «ذوالقرنین و مردمان عابد» (شب ۴۶۴)، بولاق، ج ۱، ص ۶۳۸ [این داستان در متن بولاق و در ترجمهٔ فارسی این عنوان را ندارد، ولی حکایت چهارم از حکایت «ملک الموت» که از شب چهارصد و پنجاه نهم آغاز شده است، و حکایت «ذوالقرنین و مردمان عابد» در شب چهارصد و شصت و یکم آمده است. ــ م.]

[۸۲] بولاق، ج ۲، ص ۴۲؛ مک‌ناتن، ج ۳، ص ۹۲.

[۸۳] متن لاتین در

R. Dozy, *Recherches sur l'histoire et la literature de l'Espagne pendant le moyen âge*, 3rd. ed. (Paris: Maisonneuve & Co., 1881), Vol. 2. pp. xcii-xciii.

آمده است.

[۸۴] برای متن عربی مقالهٔ اندلسی دربارهٔ «صنم قادس» بنگرید به:

Gabriel Ferrand, "Le Tuhfat al-albāb de Abū Hāmid al-Andalusi

al-Garnatī", *Journal Asiatique 207* (Juillet-septembre, 1925), pp. 69-70. al-Zuhrī 's text can be found in Dozy, *op. cit.* ixxxix-xcii; قیاس کنید با یاقوت، همان کتاب، ذیل «قادس»، ج ۴، ص ۲۹۱ـ۲۹۰.

[۸۵] یاقوت، همان کتاب، ج ۴، ص ۲۹۱.

[۸۶] بنگرید به:

A. Huici Miranda, s.v. "Kadis", *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed. (Leiden, E.J. Brill, 1978), vol 4, pp. 383-384.

[۸۷] ابن خلدون، همان کتاب، ج ۱، ص ۷۶ـ۷۵.

[۸۸] همان جا.

[۸۹] بنگرید به:

Paul Borchard, "Die Messingstadt in 1001 Nacht-eine Erinnerung an Atlantis?" *Petermans [Geographische] Mitteilungen* 73 (1927), p. 329.

[۹۰] همان جا.

[۹۱] گودفرئا دومبین، همان کتاب، ص ۳۰۸ یادداشت ۱.

[۹۲] همان جا، ص ۳۲۶، یادداشت ۱.

[۹۳] سُهیر القلماوی، الف لیله و لیله (قاهره: دارالمعارف، ۱۹۶۶)، ص ۱۳۵، ۱۵۸.

[۹۴] گرهارد، همان کتاب، ص ۱۹۶.

[۹۵] بنگرید به:

Andras Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature,* (Prinston, Prinston University Press, 1974), pp. 145-163.

[۹۶] همان جا. ص ۱۵۷ـ۱۴۸.

[۹۷] بنگرید به گرهارد، همان کتاب، ص ۲۳۰ـ۲۱۰.

[۹۸] گودفروئا دومبین، همان کتاب، ص ۳۱۰، یادداشت ۱ و ص ۳۲۲، یادداشت ۱.

[۹۹] بولاق، ج ۲، ص ۳۷ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۳.

[۱۰۰] هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۴۴. برای ترجمهٔ مطالبی در متن هابیشت بنگرید به گودفروئا دومبین، ص ۳۰۸، یادداشت ۱.

[۱۰۱] تزوتن تودوروف، فن نثر (نیویورک: چاپخانهٔ دانشگاه کرنل، ۱۹۷۷)، ص ۶۶.

[۱۰۲] همان جا، ص ۷۰.

[۱۰۳] به نقل از تودوروف، همان کتاب، ص ۶۶.

[۱۰۴] بولاق، ج ۲، ص ۳۸ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۴.

[۱۰۵] بولاق، ج ۲، ص ۳۸ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۸۵.
[۱۰۶] برتن، همان کتاب، ج ۶، ص ۸۵، یادداشت ۱.
[۱۰۷] گرهارد، همان کتاب، ص ۱۹۲، یادداشت ۲.
[۱۰۸] النابغه الذوبیانی، دیوان النابغه الذوبیانی، ویراستهٔ محمّد ابوالفضل ابراهیم (قاهره، دارالمعارف، بی‌تا)، ص ۲۱ـ۲۰، ابیات ۲۳ـ۲۲.
[۱۰۹] توصیف رنگ در هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۵۲ آمده است، اما در متنهای بولاق و مک‌ناتن نیامده است. اما من این کلمه را برای آسانتر تمایز نهادن میان این رویداد و رویداد قصر تدَمُر که بعداً در داستان پیش می‌آید حفظ کردم.
[۱۱۰] هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۵۴ـ۳۵۱.
[۱۱۱] برای مثال بنگرید به: حکایت «صیاد و عفریت» (بولاق، ج ۱، ص ۷)؛ «ملکزادهٔ طلسم‌شده» (لیدن، ج ۱، ص ۱۱۵ و بولاق، ج ۱، ص ۲۱)؛ «بانوی اوّل» (لیدن، ج ۱، ص ۲۰۱). این جملهٔ رهنما در بحث فصل پیشین دربارهٔ «خلیفهٔ دروغین» نقل شده است.
[۱۱۲] بولاق، ج ۲، ص ۴۰ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۹۰.
[۱۱۳] بنگرید به:
Robert Scholes and Robert Kellogg, *Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1966), p. 169.
[۱۱۴] برای افسانه‌های ارم ذات‌العماد، بنگرید به:
Enno Littmann, "Anhang: zur Entstehung und Geschichte von Tausend und einer Nacht", in his *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* (Wiesbaden: Insel.Verlag, 1953), Vol. 6. p. 717.
نیز بنگرید به یادداشتهای برتن، همان کتاب، ج ۴، ص ۱۱۸ـ۱۱۳؛ و و. مونتگمری وات، ذیل، «ارم»، دائرةالمعارف اسلام، ویرایش دوم (لیدن: ا.ج. بریل، ۱۹۷۱) ج ۳، ص ۱۲۷۰.
[۱۱۵] حکایت «ارم ذات‌العماد» را می‌توان در بولاق، ج ۱ (شب ۲۷۹ـ۲۷۵)، ص ۴۵۴ـ۴۵۱ یافت.
[۱۱۶] گرهارد، همان کتاب، ص ۲۰۷.
[۱۱۷] هموری، همان کتاب، ص ۱۴۷.
[۱۱۸] بولاق، ج ۲، ص ۴۱ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۹۱ـ۹۰.
[۱۱۹] نیز بنگرید به: قرآن، سورهٔ آل‌عمران، آیهٔ ۱۳؛ سورهٔ نحل، آیهٔ ۶۶؛ سورهٔ مؤمنون، آیهٔ ۲۱؛ سورهٔ نور، آیهٔ ۴۴؛ و سورهٔ نازعات، آیهٔ ۲۶.

[۱۲۰] پینالت، همان کتاب، ص ۳۴۰ـ۳۳۹.
[۱۲۱] بولاق، ج ۲، ص ۴۱ـ۴۰ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۹۰ـ۸۹.
[۱۲۲] نیز بنگرید به: قرآن، سورهٔ آل‌عمران، آیهٔ ۱۴؛ سورهٔ یونس، آیهٔ ۲۵؛ و سورهٔ قصص، آیهٔ ۷۹.
[۱۲۳] بنگرید به:
Josef Horovitz, "Poetische Zitafe in Tausend und eine Nacht", in *Festschrift Eduard Sachau zum siebzigesten Geburtstage gewidmet*, ed. Gotthold Weil (Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1915), pp. 375-379.
[۱۲۴] لیتمان، «الف لیله»، ص ۳۶۴.
[۱۲۵] گرهارد، همان کتاب، ص ۱۹۷، ۲۰۷.
[۱۲۶] گودفروئا دومومبین، همان کتاب، ص ۲۹۷، یادداشت ۱؛ ۳۱۰، یادداشت ۱؛ ۳۱۹، یادداشت ۱؛ ص ۳۲۲، یادداشت ۱.
[۱۲۷] از روی فهرست واژه‌های راهنما در کتاب سابق‌الذکر پینالت، ص ۳۴۰ـ۳۳۹ می‌توان بسیاری از واژه‌های مضمون‌نما را که هم در نثر و هم در شعر سراسر این روایت به کار رفته است دید.
[۱۲۸] گرهارد، همان کتاب، ص ۲۰۶.
[۱۲۹] بورکارد، همان کتاب، ص ۳۳۰، یادداشت‌های ۱۶، ۱۷.
[۱۳۰] هابیشت عربی، ج ۶، ص ۳۷۳.
[۱۳۱] بولاق، ج ۲، ص ۴۴ـ۴۳ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۹۶.
[۱۳۲] هموری، همان کتاب، ص ۱۵۱.
[۱۳۳] بولاق، ج ۲، ص ۴۸ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۰۵.
[۱۳۴] بولاق، ج ۲، ص ۴۸ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۰۵.
[۱۳۵] بولاق، ج ۲، ص ۵۱ـ۵۰ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۱ـ۱۱۰.
[۱۳۶] بولاق، ج ۲، ص ۵۱ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۱.
[۱۳۷] بولاق، ج ۲، ص ۵۱ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۲.
[۱۳۸] بولاق، ج ۲، ص ۵۱ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۲.
[۱۳۹] بولاق، ج ۲، ص ۵۲ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۳.
[۱۴۰] بولاق، ج ۲، ص ۵۲ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۴.
[۱۴۱] رشدی صالح، ویراستار، الف لیله و لیله (قاهره: دارالشعب، ۱۹۶۹)، ص ۸۷۶، ستون ۲.
[۱۴۲] مولان، همان کتاب، ص ۱۹۲.

[۱۴۳] لیتمان، «Anhang»، ص ۷۱۸ـ۷۱۷.

[۱۴۴] بولاق، ج ۱، شب شانزدهم، ص ۴۶ـ۴۵ و شب ۳۰۴، ص ۴۷۹.

[۱۴۵] هشام بن الکلبی، کتاب الاصنام، ترجمهٔ بنیه فارس (پرینستون، انتشارات دانشگاه پرینستون، ۱۹۵۲)، ص ۸، ۲۴.

[۱۴۶] بنگرید به: Littmann, "Anhang", p. 717.

[۱۴۷] بنگرید به:

René Basset, "Les Cent Nuits et le Kitab Ech Chelh'a", *Revue des traditions populaires* 6 (1831), pp. 449-450; Gaudfroy-demombynes, *op. cit.*, p. 330

[۱۴۸] بنگرید به:

Réne Basset, "Salomon dans les legendes musulmanes", *Revue des Traditions Poupulaires* 3 (1888), p. 357, n. 1.

[۱۴۹] بنگرید به:

H.T. Norris, *Saharan Myth and Saga* (Oxford, Clarendon Press, 1972), pp. 19-20.

[۱۵۰] بنگرید به:

Nikita Elisséeff, *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits* (Beirut: Institut Français de Damas, 1949), pp. 116, 141, 151, 158, 168, 183.

[۱۵۱] بنگرید به:

Daniel G. Hoffmann, " Folklore in Literature: Notes Toward a Theory of Interpretation", in a Symposium, *Journal of American Folklore* 70 (1957), p. 21.

[۱۵۲] بنگرید به:

John W. Ashton, "Folklore in the Literature of Elizabethan England",in "Folklore in literature: a Symposium, "*Journal of American Folklore* 70 (1957), p. 13.

[۱۵۳] گرهارد، همان کتاب، ص ۲۳۰ـ۲۱۰.

[۱۵۴] بنگرید به:

Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative* (New York: Basic Books, 1981), pp. 35-36.

[۱۵۵] ابن‌الفقیه [ایضاً] الهمدانی، کتاب البلدان، ویراستهٔ م. ی. دوخویه (لیدن، ا.ج. بریل، ۱۸۸۵)، ص ۸۹ـ۸۸، علی‌رغم اختلاف در نام پدر (ابن‌الفقیه رسول خلیفه را طالب بن مدرک می‌نامد و حال آنکه در متنهای «شهر مس» که من

بررسی کرده‌ام وی همه جا طالب بن سهل نامیده می‌شود) این طور به نظر می‌رسد که طالبِ الف لیله از روی این متن قرن چهارمی هـ/دهمی م. الگوبرداری شده است. نیز بنگرید به: گرهارد، همان کتاب، ص ۲۲۱ـ۲۱۹.

[۱۵۶] ابن الفقیه، همان کتاب، ص ۸۹.

[۱۵۷] یاقوت، همان کتاب، ذیلِ «مدینةالنحاس»، ج ۵، ص ۸۲ـ۸۰.

[۱۵۸] حادثه‌ای که من در ذهن دارم در کتاب فتوح المصرِ ابن عبدالحکم توصیف شده است. این کتاب را چارلز سی. توری ویراسته است و در نیوهاون، انتشارات دانشگاه ییل در ۱۹۲۲ آن را منتشر کرده است. بنگرید به: ص ۲۱۱ـ۲۰۶.

[۱۵۹] حتی، همان کتاب، ص ۴۹۷.

[۱۶۰] ابن عبدالحکم، همان کتاب، ص ۲۱۱ـ۲۰۷.

[۱۶۱] بولاق ج ۲، صف ۴۲ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۹۲.

[۱۶۲] یاقوت، همان کتاب، ج ۵، ص ۸۱؛ ابن الفقیه، همان کتاب، ص ۹۰؛ گرهارد، همان کتاب، ص ۲۲۱ـ۲۱۹، ۲۲۸ـ۲۲۵.

[۱۶۳] به عنوان مثال بنگرید به: ابوحامد اندلسی، همان کتاب، ص ۶۴. ابن‌الفقیه، همان کتاب، ص ۹۰؛ یاقوت، همان کتاب، ج ۵، ص ۸۱؛ و شرحهایی که ترجمهٔ آنها در کتاب سابق الذکر گرهارد، ص ۲۳۰ـ۲۱۰ آمده است.

[۱۶۴] گرهارد، همان کتاب، ص ۲۳۱.

[۱۶۵] همان جا، ص ۲۳۲.

[۱۶۶] هموری، همان کتاب، ص ۱۶۱. مقالهٔ تَدمُر را می‌توان در یاقوت، همان کتاب، ج ۲، ص ۱۹ـ۱۷ یافت.

[۱۶۷] هموری، همان کتاب، ص ۱۶۲ـ۱۶۱؛ گرهارد، همان کتاب، ص ۲۱۱ همهٔ منابع تاریخی را که در بررسی خود تجزیه و تحلیل کرده است، فهرست‌وار ذکر می‌کند.

[۱۶۸] یاقوت، همان کتاب، ج ۲، ص ۱۷ اطلاع کاملتری از الف لیله دربارهٔ ملکه تَدمُر، نام و نسب او به دست می‌دهد. یاقوت سلسلهٔ نسب او را تا نوح می‌رساند و می‌گوید وی «دختر حسّان بن اذینه» بوده است. نام «اُذینه» ممکن است مربوط به اودناتوس باشد که معروف است شوهر زنوبیا، ملکهٔ پالمیرا (تَدمُر) در قرن سوم میلادی بوده است. من با هموری، همان کتاب، ص ۱۶۵ـ۱۶۴، یادداشت ۱ موافقم که قرائت «تَرمز» در بولاق، ج ۲، ص ۵۰ و مک‌ناتن، جلد ۳، ص ۱۱۰ تلفظ غلط نام ملکه را نشان می‌دهد. در بند مشابه

در متن عربی هابیشت (ج ۶، ص ۳۹۴) نام ملکه به صورت «تدمره» آمده است. برای یکنواختی من از تلفظ یاقوت پیروی کرده‌ام و همه‌جا ملکه را «تَدمُر» خوانده‌ام. [در ترجمهٔ فارسی تسوجی نام ملکه «ترمز» آمده است. ــ م.].

[۱۶۹] یاقوت، همان کتاب، ذیل «مدینة النحاس»، ج ۳، مفقه ۸۲ـ ۸؛ ذیل «تَدمُر»، ج ۲، ص ۱۹ـ۱۷.

[۱۷۰] یاقوت، همان کتاب، ج ۲، ص ۱۸ـ۱۷.

[۱۷۱] نوریس، همان کتاب، ص ۲۰ـ۱۹.

[۱۷۲] بولاق، ج ۲، ص ۵۱ و مک‌ناتن، ج ۳، ص ۱۱۱. خوانندگانی که به فرآیند چگونگی نسبت دادن نفرینها به گورهای تازه کشف‌شدهٔ عهد باستان علاقه‌مند هستند ممکن است شرح یکی از بزرگترین کشفهای باستان‌شناختی قرن بیستم را دلچسب بیابند:

Thomas Hoving, *Tutankhamun: The Untold Story* (New York, Simon & Schuster, 1978), Chapter 23, "The Curse", pp. 226-230.

[۱۷۳] بنگرید به:

Hans Wehr, ed. *Das Buch der Wunderbaren Erzählungen und Seltsamen Geschichten* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1956). The Arabic text of *The Second Quest* can be found on pp. 83-88; Wehrscomment is on p. VII.

[۱۷۴] همان جا، ص ۸۷ـ۸۵.

[۱۷۵] به عنوان مثال بنگرید به: داستان «ارم ذات‌العماد» در الف لیله، بولاق، ج ۱ (شب ۲۷۹ـ۲۷۵)، ص ۴۵۴ـ۴۵۱؛ و این افسانه را محمد بن احمد الابشیهی در المستطرف فی کلّ فنّ مستظرف، ویراستهٔ ابوالوفاء الهورانی (قاهره، دارالمطبعه الکستالیه، ۱۸۶۳)، ج ۲، ص ۷۷ آورده است. در اینجا داوود پیامبر غاری را کشف می‌کند که در آن قبر پادشاهی قرار دارد که سنگی کتیبه‌دار آن را پوشانده است و در آن کتیبه پادشاه از فتوحات دنیوی خود و ثروتی که فراهم آورده است سخن می‌گوید، و اینکه در روزگار قحطی با آن ثروت و مکنت نتوانسته است حتی یک لقمه نان به دست آورد. نیز بنگرید به نظر گودفروئا دومومبین در همان کتاب، ص ۲۹۷، یادداشت ۱.

[۱۷۶] این حوادث در حکایت «ابومحمّد تنبل» را می‌توان در بولاق، ج ۱، (شب سیصد و چهارم) ص ۴۸۰ـ۴۷۹ یافت.

[۱۷۷] زکریا بن محمد القزوینی، آثارالبلاد و اخبارالعباد (بیروت، داربیروت، ۱۹۸۴)، ذیل «بغداد»، ص ۳۱۶.

[۱۷۸] بولاق، ج ۲، ص ۴۹ و مک‌ناتن ج ۳، ص ۱۰۸ـ۱۰۷.

[۱۷۹] بنگرید به:

Jonathan Culler, *Structural Poetics, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca: Conell University Press, 1975), pp. 193, 201-202.

[۱۸۰] مضمون پرندهٔ جواهرنشان ممکن است خواننده را به یاد آخرین بند منظومهٔ *Sailing to Byzantium* اثر وی. بی. ییتس بیندازد. نیز بنگرید به بحث کاملاً مرتبط با این موضوع دربارهٔ «بی‌زمانی» در تصویرپردازی شعر عربی در هموری، همان کتاب، ص ۸۷ـ۷۸.

[۱۸۱] بنگرید به حتی، همان کتاب، ص ۴۹۶.

[۱۸۲] همان جا، ص ۴۹۸ـ۴۹۷.

[۱۸۳] این روایت از «شهر مس» در ص ۳۰۶ـ۲۸۹، دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس آمده است.

[۱۸۴] دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس، ورق ۲۱۷ الف.

[۱۸۵] متن عربی را در ابوحامد اندلسی، همان کتاب، ۶۴ـ۶۳، می‌توان یافت. نیز بنگرید به روایتی از این حادثه که در کتاب سابق‌الذکرِ گودفروئا دمومبین، ص ۳۱۷ـ۳۱۶ آمده است.

[۱۸۶] دست‌نویس ۳۶۶۸ پاریس، ورق ۹۶ الف ـ ۱۰۳ الف.

[۱۸۷] دست‌نویس ۴۵۷۶ تونس، ص ۳۰۶ـ۳۰۵؛ متن هابیشت عربی، ج ۶، ص ۴۰۱؛ دست‌نویس ۳۱۱۸ پاریس، ورق ۲۲ ب.

[۱۸۸] دست‌نویس ۵۷۲۵ پاریس، ورق ۲۱۹ ب؛ دست‌نویس ۳۶۶۸، ورق ۱۰۶ ب.

[۱۸۹] گرهارد، همان کتاب، ص ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۳.

[۱۹۰] هموری، همان کتاب، ص ۱۶۰ـ۱۵۷.

[۱۹۱] لوئیس شیخو، ویراستار، مجانی‌الادب فی حدائق‌العرب (بیروت: چاپخانهٔ یسوعی، بی‌تا)، ج ۴، ص ۳۳ـ۳۱. برای نمونه‌های بیشتر بنگرید به: ابوالعتاهیه، دیوان ابی‌العتاهیه، ویراستهٔ کرم البستانی (بیروت، دارصادر، ۱۹۶۴)، ص ۱۲، ۱۴، ۲۶ و جاهای دیگر.

[۱۹۲] ابوالعلاء معرّی، لزوم ما لایلزم، ویراستهٔ امین عبدالعزیز (قاهره، مکتبةالجمالیه، ۱۹۱۵)، ج ۱، ص ۷۰ـ۶۹.

[۱۹۳] آر. ای. نیکلسن، تاریخ ادبیات عرب (کمبریج، انتشارات دانشگاه کمبریج، ۱۹۷۷)، ص ۳۰۰ـ۲۹۹، ۳۲۴ـ۳۲۳.

[۱۹۴] گرهارد، همان کتاب، ص ۲۰۹ـ۲۰۸.

[۱۹۵] رنه ولک و استین وارن، نظریهٔ ادبیات، ویرایش ۳ با تجدیدنظر (نیویورک، هارکورت بریس جوانوویچ، ۱۹۷۷)، ص ۲۳۵ـ۲۲۶.

[۱۹۶] ابومحمّد القاسم الحریری، شرح مقامات الحریری (بیروت، دارالتراث، ۱۹۶۸)، ص ۲۹۲.

[۱۹۷] جیمز تی. مونرو نوشته‌های یکی دیگر از استادان مقامه، یعنی بدیع‌الزمان همدانی (فـ ۱۰۰۷ م) را بررسی کرده و نشان داده است که تقلید تمسخرآمیز از ادبیات بلاغی مرسوم، مانند قطعهٔ حریری که من بررسی کردم، یکی از ویژگیهای آثار همدانی نیز هست. مونرو تا آنجا پیش می‌رود که گمان می‌برد مقامات وارونهٔ دست‌کم دو ژانر مهمّ ادبیات عرب، حدیث و سیره، تصور می‌شده است و فرض می‌کند که سه ژانر دیگر هم، یعنی خطبه (وعظ)، بحث کلامی، و شعر تغزلی نیز اغلب در مقامات به تمسخر گرفته شده است. بنگرید به کتاب مونرو با نام:
The Art of Badi' az-Zaman al-Hamadhani as Picaresque Narrative (Beirut: American University of Beirut, 1983, p. 99.

[۱۹۸] الحریری، همان کتاب، ص ۲۹۲ـ۲۸۷.

[۱۹۹] همان جا، ص ۹۹، ۱۰۶، ۳۶۹ـ۳۶۲.

[۲۰۰] احمد احمد بدوی، الحیاة الادبیه فی عصر الحروب الصلیبیه به مصر والشام، ویرایش ۲ (قاهره، دار نهضت مصر، ۱۹۷۹)، ص ۴۳ـ۴۲.

[۲۰۱] اوستن هنری لایارد، نینوا و خرابه‌های آن (نیویورک، جورج پی. پوتنام، ۱۸۴۹)، ج ۱، ص ۷۳ـ۷۲، ۱۲۹.

[۲۰۲] بنگرید به:
Edward Bulwer-Lytton, *Last Days of Pompeii* (Boston, Little-Brown, 1998).
بویژه بنگرید به: «آخرین فصلِ» بالور ـ لیتون، ص ۵۵۲ـ۵۴۷، برای بندها و عباراتی که ناپایداری «شکوه و جلال میهمانی‌های امپراتوری» و «حمامهای شهوانی رُم» را در تضاد با تسلی‌های ماندگار تقوای مسیحی قرار می‌دهد.

[۲۰۳] ارسطو، فن شعر (بوطیقا)، فصل نهم، بخش ۳، ترجمهٔ سی. اچ. بوچر (نیویورک، هیل اند وانگ، ۱۹۶۱)، ص ۶۸.

فصل پنجم

[۱] هزار و یک شب (الف لیله و لیله) از روی قدیمترین منابع شناخته‌شده، ویـــراســـتهٔ محسن مهدی، (لیدن: ا.ج. بریل، ۱۹۸۴)، ج ۱، ص ۲۹ـ۲۷.

[۲] محسن مهدی، «مظاهرالروایه و المشافهه فی اصول الف لیله و لیله»، مجلهٔ معهد المخطوطات العربیه ۲۰ (۱۹۷۴)، ص ۱۲۸ـ۱۲۶.

حسین هادوی که اخیراً ویرایش لیدنِ محسن مهدی را به انگلیسی ترجمه کرده است شدیداً به کیفیت داستانهایی که در دست‌نویس‌های مصری باقی مانده و متن بولاق و مک‌ناتن از آنها گرفته شده است انتقاد کرده است: «اگر شاخهٔ سوری (شامی) متوقف شدن رشدی را که خوشبختانه بـه حـفظ اصالت آن کمک کرده است نشان می‌دهد، برعکس، شاخهٔ مصری وفور رشدی را نشان می‌دهد که میوه‌های زهرآگین به بار آورده است.» بنگرید به:

Arabian Nights (New York: W.W. Norton & Co., 1990) p. XII.

[۳] بولاق، ج ۲، ص ۶۲۰.

[۴] مهدی، «مظاهر ...»، ص ۱۲۸.

[۵] لیدن، ج ۱، ص ۵.

[۶] همان‌جا، ص ۴۵ـ۴۰.

[۷] دی. پینالت، «مقایسهٔ متنهای بـولاق، مک‌نـاتن و چـاپ جـدید لیـدن: یادداشتهایی دربارهٔ فن داسـتانپردازی در الف لیله، مجلهٔ مطالعات سامی ۳۲، شمارهٔ ۱ (۱۹۸۷)، ص ۱۳۵ـ۱۳۰.

[۸] این داستان در چاپ لیدن، ج ۱، ص ۶۷؛ بولاق، ج ۱، ص ۵؛ و مک‌ناتن، ج ۱، ص ۷ آمده است.

[۹] ولادیـــمیر پـــراپ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (بـــلومینگتن: مـــرکز تـحقیقات مردم‌شناسی، فولکور و زبان‌شناسی دانشگاه ایندیانا، ۱۹۵۸)، ص ۲۵.

[۱۰] محسن مهدی، چاپ لیدن، ج ۱، ص ۴۵ـ۴۱.

[۱۱] لیدن، ج ۱، ص ۲۲۸.
[۱۲] بولاق، ج ۱، ص ۵۵؛ قس. مک‌ناتن، ج ۱، ص ۱۵۲.
[۱۳] لیدن، ج ۱۷، ص ۲۵۴.
[۱۴] بولاق، ج ۱، ص ۶۴؛ قس. مک‌ناتن، ج۱، ص ۱۷۶ـ۱۷۵.
[۱۵] لیدن، ج ۱، ص ۳۵۶.
[۱۶] بولاق، ج ۱، ص ۹۶؛ قس. مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۵۷.
[۱۷] دی. پینالت سه روایت از «شهر آتش‌پرستان» را در رسالهٔ خود به نام «مشخصات سبکی در گزیده‌ای از داستانهای هزار و یک شب» (رسالهٔ دکتری، دانشگاه پنسیلوانیا، ۱۹۸۶)، ص ۱۹۴ـ۱۷۲ بررسی کرده است.
[۱۸] این داستان در چاپ لیدن، ج ۱، ص ۳۷۶ـ۳۷۲؛ مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۷۵ـ۲۷۱؛ و بولاق، ج ۱، ص ۱۰۴ـ۱۰۳ آمده است.
[۱۹] این افزوده‌های متنی را می‌توان در مک‌ناتن، ج ۱، ص ۲۷۳ و بولاق، ج ۱، ص ۱۰۳ یافت.
[۲۰] آلبرت لرد، سرایندهٔ داستانها (نیویورک: اتنائوم، ۱۹۷۸)، ص ۱۵۷ـ۱۴۱؛ محسن مهدی، «مظاهر ...»، ص ۱۲۷ـ۱۲۵.

کتابشناسی

دست‌نویس‌ها

رباط، الخزانه الحسنیه
شمارهٔ ۶۱۵۲ (کتاب الحکایاة العجیبه)
تونس، دارالکتب
شمارهٔ ۰۴۵۷۶ (مائه لیله و لیله)
شمارهٔ ۱۸۰۴۷ («مردی که ادعا می‌کرد پیامبر است»)
لکنهو، کتابخانهٔ سلطان المدارس
شمارهٔ ۲۳۸ (الذخیرة الاسکندریّه)
پاریس، کتابخانهٔ ملّی
شمارهٔ ۳۱۱۸ («شهر مس»)
شمارهٔ ۳۶۵۱ («شهر مس، «صیاد و عفریت / ملکزادهٔ طلسم‌شده»)
شمارهٔ ۳۶۵۵ («صیاد و عفریت» / «ملکزادهٔ طلسم‌شده»)
شمارهٔ ۳۶۶۳ («خلیفهٔ دروغین»)
شمارهٔ ۳۶۶۸ («شهر مس»)
شمارهٔ ۴۶۷۸ (کتاب الف لیله و لیله)
شمارهٔ ۵۷۲۵ («شهر مس»)

ویرایشهای چاپ‌شدهٔ هزار و یک شب

Habicht, Maximilian and Fleischer, M.H.L., eds. *Tausend und Eine Nacht, Arabisch. Nach einer Handschrift aus Tunis herausgegeben*. 12 vols. Breslau: Josef Max & Co., 1825-1843.

MacNaghten, W.H. ed. *The Alf Laila or Book of the Thousand Nights and One Night ...* 4 vols. Calcutta: W. Thacker & Co., 1839-1842.

Mahdi, Muhsin, ed. *The Thousand and One Nights (Alf layla wa-layla) from the Earliest Known Sources*. 2 vols. to date. Leiden: E.J. Brill, 1984.

Ṣāliḥ, Rushdī, ed. *Alf laylah wa-laylah*. Cairo: Dār al-Sha'b, 1969.

al-Sharqāwī, 'Abd al-Rahmān al-Ṣafatī, ed. *Alf laylah wa-laylah*. 2 vols. Cairo: Būlāq edition, 1835. Reprint (2 vols.): Muḥammad Qittah al-'Adwī, ed., Baghdad: Maktabat al-muthannā, n.d.

Tarshūnah, Maḥmūd, ed. *Mi'at laylah wa-laylah*. Tunis: al-Dār al-'arabīyah lilkitāb, 1979.

آثار دیگر

Abbott, Nabia, "A Ninth-Century Fragment of the 'Thousand Nights': New Light on the Early History of the Arabian Nights." *Journal of Near Eastern Studies* 8 (1949): 129-164.

Abū al-'Alā' al-Ma'arrī. *Luzūm mā lam yalzam*. Edited by Amīn 'Abd al-'Azīz. 2 vols. Cairo: Maṭba'at al-Jamālīyah, 1915.

Abū al-'Atāhiyah, Ismāil inb al-Qāsim. *Dīwān Abī al-'Atāhiyah*. Edited by Karam al-Bustānī. Beirut: Dār Sādir, 1964.

al-Adalbī, Iflah 'Umar. *Nazrah fi adābina al-sha'bī*. Damascus: Ittihād al-kuttāb al-'arabm 1974.

Allen, Roger, "An Analysis of the 'Tale of the Three Apples' from *The Thousand and One Nights*," in *Logos Islamikos: Studia Islamica in honorem Michaelis Wickens*, edited by Roger M. Savory and Dionisius A. Agius . Papers in Mediaeval Studies, vol. 6, pp. 51-60. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1984.

Alter, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books, 1981.

Aristotle, *Aristotle's Poetics*. Translated by S.H. Butcher. New York: Hill & Wang, 1961.

Ashton, John w., "Folklore in the Literature of Elizabethan England." In "Folklore in Literature: A Symposium." *Journal of American Folklore* 70 (1957): 10-15.

al'Askarī, Sabrī. "Nāta'ij thaqafiyah li-musādarat 'Alf laylah wa laylah'." *al-Ahrām* (Cairo), Sunday, June 16, 1985, p. 14.

Atiya, Nayra. Khul-Khall; *Five Egyptian Women Tell Their Stories*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1982.

Badawī, Aḥmad Aḥmad. *al-Ḥayāh al-adabīyah fī 'asr al-ṣalībīyah bi-Miṣr wa-al-Shām*. 2nd ed. Cairo: Dār Nahḍat Miṣr, 1979.

Bahā' al-Dīn, Ahmahd. "Yawmīyat." *al-Ahrām* (Cairo), Saturday, May 25, 1985, p. 20.

Bahjat, Aḥmad. "Alf Laylah wa-laylah." *al-Ahrām* (Cairo), Saturday,

April 20, through Wednesday, April 24, 1985. His essays appeared on p. 2 of each issue.

Basset, René. "Les Cent Nuits et le Kitab Ech Chelh'a." *Revue des Traditions Populaires* 6 (1891): 449-465.

Besset, René, 'Salomon dans les legendes musulmanes." *Revue des Traditions Populaires* 3 (1888): 353-359, 489-490, 503; 4 (1889) 52-53, 231-234, 389-391.

Blochet, E. *Catalogue des manuscrits arabes: Des nouvelles acquisitions* (1884-1924). Bibliothèque Nationale, Paris: Éditions Ernest Leroux, 1925.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Borchardt, Paul. "Die Messingstadt in 1001 Nacht-eine Erinnerung an Atlantis?" *Petermanns [Geographische] Mitteilungen* 73 (1927): 328-331.

Brockelmann, Carl. *History of the Islamic Peoples*. Translated by Joel Carmichael and Moshe Perlmann. New York: Capricorn Books, 1960.

Bulwer-Lytton, Edward. *Last Days of Pompii*. Boston: Little Brown & Co., 1898. Burton, Richard. *The Book of a Thousand Nights and a Night*. 10 vols. [London]: Burton Club for Private Subscribers, "Bagdad Edition," n.d.

Bury, J.B. and Meiggs, Russell. *A History of Greece to the Death of Alexander the Great*. 4th ed. New York: St. Martin's Press, 1978.

Charles-Roux, F. *Bonaparte: Gouverneur d'Égypte.* Paris: Librairie Plon, 1935.

Chauvin, Victor. *Bibliographie des Ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*. 12 vols. Liège: H. Vaillant-Carmanne, 1892-1922.

Cheikho, Louis , ed. *Majānī al-Adab fī ḥadā'iq al-'arab*. 4 vols. Beirut: Jesuit Press, n.d.

Comte, Gilbert. *L'empire triomphant 1871-1936: I. L'Afrique occidental et équatoriale*. Paris: Donoël, 1988.

نمایه

آثار البلاد، ۳۱۳
آرتمیس (Artemis)، ۱۳۸
آرگوس (Argos)، ۱۳۹
آشیل؛ آخیلس (Achille)، ۸۸، ۲۷۷
آلتر، رابرت (Robert Alter)، ۲۸، ۲۹۹
آلن، راجر (Roger Allen)، ۳، ۱۲۸
ابت، نبیا (Nabia Abbot)، ۷، ۱۰، ۱۲
ابن اسحاق النّدیم، ۵، ۹، ۲۰، ۱۵۷، ۲۰۱، ۲۰۲
ابن‌العربی، ۳۲۵
ابن‌الفقیه الهمدانی، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۳۴
ابن الکلبی، ۲۹۶
ابن‌النجار، ۲۳۱ـ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۵۱
ابن حزْم، ۱۷۷
ابن خلکان، ۱۱۹، ۱۳۰
ابن دارِم، ۲۲۸، ۲۳۵، ۲۳۶
ابن سعد بغدادی، ۲۵۰، ۲۵۱
ابن عبدالحکم، ۳۰۲
ابن مقفع، ۱۳
ابن خلدون، عبدالرحمن، ۲۱۷، ۲۶۳
ابوالحسن العجلی، ۳۰۷
ابوالعتاهیه، ۳۲۶
ابونواس، ۴۵، ۱۱۷، ۱۵۷، ۱۶۱، ۲۰۴ـ۲۰۲
«ابونواس و سه جوان»، ۱۶۱، ۲۰۴
ارسطو (Aristotle)، ۱۳۹، ۲۲۷، ۳۳۴
ارشینار، لویی (Louis Archinard)، ۲۵۲
ارم ذات‌العماد، ۱۱، ۲۰۹، ۲۷۷، ۲۹۶، ۲۹۷
اژه (Aege)، ۴۸
اساف (Isaf)، ۲۹۶
«اسب آبنوس»، ۲۰۱، ۲۲۵
اسپارت (Sparta)، ۸۹
اسطوره و افسانهٔ صحرا، ۲۹۷
اسقف گرگنتیوس (bishop Gregentios)، ۲۹۷
اسکات، ویلیام سی. (William C. Scott)، ۸۹
اسکندر ذوالقرنین و مردمان عابد، ۱۲۵
اسکندر کبیر، ۲۵۱، ۲۶۲ـ۲۵۸
اشتون، جان (John Ashton)، ۲۹۸
اصمعی، ۱۵۸
العجمی، م.، ۵۲
افلاتون (Plato)، ۲۶۴
الاهرام، ۸
البَحت، ۳۰۰
الجهشیاری، ابوعبدالله محمد بن عبدوس، ۲۰
الحارث ابن همام، ۳۲۸
الحیات الادبیه فی عصر الحروب الصلیبیه، ۳۳۰، ۳۳۱

الذخیرة الاسکندریه، ۱۲۵
الزُهری، ۲۶۱
الستی، یوسف، ۵۱
الشافعی، طاها بن عبدالعباس الحریتی، ۲۴۹
الشرقاوی، عبدالرحمن الصفتی، ۳۳۶، ۳۳۷
الصولی، ۶
العزیز بن مرّه، ۲۵۵
العسکری، صبری، ۸
الف لیله و لیله، در اکثر صفحات
الفهرست، ۸، ۹، ۲۰
القصری، اسماعیل بن محمد بن خالد بن عبدالله، ۳۰۷
الکُشیری، اَدلی، ۷
الگوپردازی صوری، ۳۸ـ۳۴، ۵۳، ۵۴
الگوپردازی مضمونی، ۲۴، ۳۵، ۳۶
المصمودی، عبدالصمد عبدالقدس، در اکثر صفحات
جرجانی، عبدالقاهر، ۳۱، ۳۲
المعری، ابوالعلا، ۳۲۶
المقتدر، ۶
پیج، مری الن (Mary Ellen Page)، ۱۵۲، ۱۷۲
الیسیف، نیکیتا (Nikita Elisseeff)، ۲۹۷، ۲۹۸
اُمامه، ۷۶
اندلس (Andalus)، ۲۱۵، ۲۶۱، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۱۵
اندلسی، ابوحامد، ۳۱۹
اودیپوس (Oedipus)، ۱۳۹
اودیسئوس (Odysseus)، ۸۹، ۹۰
اودیسه (*Odyssey*)، ۱۱، ۴۸، ۸۹، ۲۶۴، ۲۶۸
اورستس (Orestes)، ۱۳۸، ۱۳۹
اوریپیدس (Euripides)، ۱۳۸، ۱۳۹
اوس بن ثعلبه التیمی، ۳۰۷
اومون، هانری (Henri Omont)، ۲۲۶
ایتاکا (Ithaca)، ۸۹
ایزیدور بجایی (Isidor of Béja)، ۲۶۱
ایفی ژنی در توریس (Iphigenia in Tauris)، ۱۳۸، ۱۳۹
ایلیاد (*Iliad*)، ۴۸، ۸۸، ۲۷۷
«بازرگان و عفریت»، ۱، ۱۷، ۲۷، ۳۶
بازگشت به آغاز (ring-composition)، ۸۷ـ۹۰
باسه، رنه (René Basset)، ۲۱۹، ۲۹۷
بالور ـ لیتن (Bulwer-Lytton)، ۳۳۳
بامبارا (Bambara)، ۲۵۱
بَداوی، احمد، ۳۲۷
بدرالدین حسن، ۹۷، ۳۴۱
برتن، ریچارد (Richard Burton)، ۱۸۴، ۲۱۸
برج رودریک (Roderick's Tower)، ۲۹۷، ۳۰۸
برِسلاو، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۷، ۲۴۶، ۲۴۷
برمکیان، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۶۹، ۳۳۵
بکر، سی. اچ. (C. H. Becker)، ۳۲۸ـ۳۲۶
بناپارت، ناپلئون (Bonaparte Napoleon)، ۱۴۴
بندر قادس، ۲۶۱
بوبر، مارتین (Martin Buber)، ۲۸
بوث، وین (Wayne Booth)، ۳۹
بورشارت، پاول (Paul Borchardt)، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۸۲
بوصیری، ۲۵۲

بولاق (Bulāq)، در اکثر صفحات
بهجت، احمد، ۸
بیُگلو، ۳۳۳
بینیون، آبه (Abbé Bignon)، ۲۲۶
پارزیوال، ۲۷۷
پاری، میلمن (Milman Parry)، ۴۷
پالمیرا (Palmyra)، ۳۰۷ـ۳۰۵، ۳۱۰
پراپ، ولادیمیر (Vladimir Propp)، ۱۸۸، ۱۹۱، ۳۳۸
پمپئی (Pompeii)، ۳۳۳
پیلوس (Pylos)، ۸۹
«تحریر مصری زوتنبرگ»، ۱۵، ۱۶، ۲۱۷
تحفة‌الالباب، ۳۱۹، ۳۲۰
تخت‌جمشید، ۳۳۲
تَدمُره، ۲۳۴
تلماخوس (Telemachus)، ۸۹، ۹۰
توت (Tut)، ۳۰۹
تودوروف، تزوتن (Tzvetan Todorov)، ۲۶۸
تولدو (Toledo)، ۳۰۲
تیمائوس (Timaeus)، ۲۶۴
تیمبوکتو (Timbuktu)، ۲۵۲
ثعالبی، ۵۴، ۵۶، ۲۵۸، ۲۶۰
ثمامه ابن اشرش، ۲۱۱
ثمود، ۶
جانوس (Janus)، ۷۵
جزایر سیاه (جزایرالسود) (Black Islands)، ۹۱، ۱۰۰، ۱۱۲
جعفربن یحیی برمکی، ۴۵، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۴۱، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۱، ۲۰۵
جن، در اکثر صفحات
جیمز، هنری (Henry James)، ۲۶۸، ۲۶۹
حاج عمر، ۲۵۱
حارث بن بکر، ۲۲۸، ۲۳۵، ۲۳۶
حسان، ۳۰۷
حسن حُسنی عبدالوهاب، ۲۰۸
حضرت سلیمان، در اکثر صفحات
«حکایت حمال و سه بانوی بغدادی»، ۲۹، ۱۵۹، ۱۸۱
«حکایت دو وزیر»، ۹۷، ۱۳۲، ۱۴۰، ۳۳۹، ۳۴۵
«حکایت سه سیب»، ۱۷، ۹۶، ۹۷، ۱۰۱، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۱، ۲۱۲
«حکایت گوژپشت»، ۱۷، ۳۷، ۳۸، ۱۸۳
حکمت اسماعیلی، ۳۲۵، ۳۳۰
حکیم عمرخیام، ۱۵۲
«حمید حمال»، ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۰۵
حیره، ۶
خُرساباد، ۳۳۲
خضر، ۲۲۷، ۲۶۰، ۲۹۲
«خلیفهٔ دروغین»، در اکثر صفحات
«خلیفهٔ صیاد و هارون‌الرشید»، ۱۶۶ پ، ۲۰۱، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۱
داران الروم، ۲۵۹
داریوش سوم کودومانوس، ۲۵۹
داریوش بزرگ، ۲۵۹
دانش ابن اعمش، ۲۱۴
دانشگاه کونیگلیشه، ۲۲۸
داوود، ن. ج. (N. J. Dawood)، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۶
دزمش بن الاعنش، ۲۳۴، ۲۴۰
دقیش بن اعمش، ۲۵۵
دلائل الاعجاز فی‌القرآن، ۲۱
«دلاک و شش برادرش»، ۳۸

کوئه‌سابودوگو (Quéssaboudougou)، ۲۵۲
گودفروئا ـ دمومبین، م. (Gaudfray ـ Demombynes M.)، ۲۱۹ـ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۴۷، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۴ـ۲۶۷، ۲۸۱، ۲۹۷
دنیازاد، ۱۶۷
دو اکر، سن ژان (St. Jean de Acre)، ۱۴۴
دو پارادیس، ژان میشل ونتور (Jean-Michelde Venture de Paradis)، ۱۴۴
دورهٔ عباسی، ۱۲، ۱۴، ۳۲۵
دو شرویل، اسلین (Asselin de Cherville)، ۵۲، ۲۴۹
دو میه، بنوآ (Benoit de Maillet)، ۱۳
دهرن، هانری (Henri Deherain)، ۲۴۹
رافائیل، ۲۵۸
رشید پاشا، ۳۳۳
رمان تعلیمی (*Bildungsroman*)، ۲۹۹
روزنتسویگ، فرانتس (Franz Rosenzweig)، ۲۸
رو، شارل (Charles Roux)، ۱۴۴
ریختر، دیوید (David Richter)، ۷۴
ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (*Morphology of the folk*)، ۱۸۸، ۳۳۸
ریشارد، ام. فرانسیس (M. Francis Richard)، ۴، ۱۴۳
زکریا بن محمد قزوینی، ۳۱۴ـ۳۱۲
زلیخا، ۸۵، ۸۶
زمخشری، محمود بن عمر، ۶
زوتنبرگ، اچ. (H. Zotenberg)، ۱۵ـ۱۱
زهره بنت‌الملک، ۳۱۷
ست‌الحُسن، ۳۴۱
سجع، ۲۳، ۶۲، ۱۹۸، ۳۳۱
سرایندهٔ داستانها (*The Singer of Tales*)، ۴۸، ۱۶۱
سکّال، ۱۶۸
سِگو (Segou)، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۶، ۳۱۸، ۳۲۰
سلطان المدارس، ۱۲۵
سلوی العینانی، ۸
سَلیما، ۱۹۲، ۱۹۳
سمسار، محمد، ۸۳
«سمسار نصرانی»، ۳۷، ۹۸، ۱۰۰
«سندباد بحری» (*Sindbad the Sailor*)، ۱۱، ۱۴
سندبادنامه (*Book of Sindbad*)، ۸۲، ۸۳
سوردل، دومینیک (Dominique Sourdel)، ۱۱۸
سوفوکل (Sophocles)، ۱۳۹
سُهیر القَلَماوی، ۲۶۵
سیّده‌دنیا، ۱۸۹ـ۱۸۶، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶
سیّده‌زبیده، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳
سیرنایکا، ۲۲۷
سینتیپاس (Syntipas)، ۸۳
سیوه، ۲۲۷، ۲۵۸
شاخهٔ زرین (*Golden Bough*)، ۲۶۵
شاهزاده هال (Prince Hal)، ۲۹۹
«ملک سندباد و شاهین او»، ۶۵، ۶۷، ۷۹، ۸۲، ۸۳
شبهای عربی (Arabian Nights)، در اکثر صفحات
شبها (Nights)، در اکثر صفحات
شرح مسعودی، ۲۶۳
شکسپیر، ویلیام (William

Shakespear)، ۲۹۹
شکو، احمدو، ۲۵۱
شولز، رابرت (Robert Scholes)، ۲۷۶
شووَن، ویکتور (Victor Chauvin)، ۸۲
«شوهر حسود و طوطی»، ۳۵، ۵۰، ۵۱، ۶۳، ۶۴، ۶۷، ۸۵ـ۸۲
«شهر آتش‌پرستان (مجوسان)»، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴۶
شهرزاد، در اکثر صفحات
«شهر مس»، در اکثر صفحات
شهریار، ۱۱، ۱۶، ۱۷، ۲۶، ۵۰، ۶۳، ۷۰، ۷۹، ۸۴، ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۴۳، ۱۶۰، ۱۶۷، ۳۳۷
شیخ عبدالرحمن، ۳۳۱
صالح، رَشدی، ۸، ۱۳۲، ۲۹۴
صنم قادس، ۲۶۱
«صیاد و عفریت»، در اکثر صفحات
طارق بن زیاد، ۳۰۲
طالب بن سهل، ۲۱۳، ۲۳۲، ۲۶۸، ۲۶۹، ۳۱۶
طاهیار پاشا، ۳۳۳
طبری، محمدبن جریر، ۱۱۹، ۲۹۸
طرشونه، محمود، ۲۲۱ـ۲۱۹، ۲۲۵
طنجه (Tangiers)، ۲۵۶، ۳۱۷
طوطی‌نامه، ۸۳
طوق‌الحمامه، ۱۷۷، ۱۹۰
عاتکه، ۷۶
عبدالملک بن مروان، در اکثر صفحات
«عجایب بحر»، ۷
«عرب بدوی و امارت باقلا»، ۱۲۱
عریشا، ۲۰۹، ۲۱۰
عفریت، در اکثر صفحات
«علاءالدین و چراغ جادو»، ۵۷
علی‌شاه، ۱۹۱، ۱۹۹
علی عجمی (*Ali the Persian*)، ۱۵۸
عمرالادبی، افلح، ۷
غالی، نورالدین (Nourreddine Ghali)، ۲۵۲
فائیاکیا (Phaiakia)، ۲۶۴
فاس (Fez)، ۲۵۷، ۳۱۷
فاطمیان، ۱۰
فان گلدر، جی. جِی. اچ. (G.J.H. van Gelder)، ۳۲
«فرهنگ عامه در ادبیات» (*Folklore in Literature*)، ۲۹۸
فریزر، جیمز (James Frazer)، ۲۶۵
فن شعر (بوطیقا) (Poetics)، ۱۳۹، ۳۳۴
فن شعر ساختارگرا (بوطیقای ساختارگرا) (*Structuralist Poetics*)، ۳۱۴
فوئینیکس (Phoeinix)، ۸۸، ۸۹
قصص‌الانبیا، ۵۴، ۵۶
قصص شعبیه، ۲۰۸
قوت‌القلوب، ۱۰۱، ۱۷۷
قیروان، ۲۵۶، ۳۰۰
کالر، جاناتان (Jonathan Culler)، ۳۱۴
کتاب الاصنام، ۲۹۶
کتاب البلدان، ۳۰۰
کتاب الحکایات العجیبه، ۲۰۱، ۲۲۱
کتاب الشلحه، ۲۲۰
کتاب الوزرا (The Book of Viziers)، ۲۰
کتاب حکایات عجیب (*The book of Wondrous Tales*)، ۱۷۸، ۳۱۱
کتابخانهٔ حَسَنیّه، ۲۰۰
کتابشناسی آثار عربی (*Bibliographie des ouvrages arabes*)، ۸۲
کتاب فیه حدیث الف لیله، ۱۰
کَرکَر، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۳۷، ۲۴۴، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۷۳ـ۲۷۰، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۸۴،

۲۹۲، ۲۹۳، ۳۲۴
کریتیاس (Critias)، ۲۶۴
کلاگ، رابرت (Robert Kellogg)، ۲۷۶
کلیله و دمنه، ۱۳
کوش بن شدّاد، ۳۶، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۹
کوش‌بن شداد بن عادِ کبیر، ۲۱۴، ۲۹۶، ۳۱۱
کوش بن کنعان بن شداد بن عاد الاکبر، ۲۳۴، ۲۵۱
گالان، آنتوان (Antoine Galland)، در اکثر صفحات
«گاو و خر»، ۳۳۷
گرهارت، میا (Mia Gerhardt)، ۲۱۵، ۲۶۶، ۲۷۱، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۹۸، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۱
گنجینهٔ اَسلین، ۲۴۹
لاورنس، بروس (Bruce Lawrence)، ۸۳
لایارد، اوستن هنری (Austen Henry Layard)، ۳۳۱، ۳۳۳
لرد، آلبرت (Albert Lord)، ۴۷، ۴۸، ۱۶۱، ۱۸۳، ۳۴۹
لژومیات، ۳۲۶
لسکی، البین (Albin Lesky)، ۸۷
لکنهو (Lucknow)، ۱۲۵
لوانت (Levant)، ۱۴۴، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۱
لوکاس، پل (Paul Lucas)، ۲۲۷ـ۲۲۵، ۲۳۱
لویی چهاردهم (Louis XIV)، ۲۲۶
لیتمان، انو (Enno Luittman)، ۱۰، ۱۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۵، ۲۹۶
لین، ادوارد ویلیام (Edward William Lane)، ۲۲، ۳۰، ۳۱، ۱۲۱، ۲۱۸
مائة لیله و لیله، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۵
داستان علاءالدین، ۱۱
ماسینا (Masina)، ۲۵۱
مأموریتهای باستان‌شناختی فرانسه در شرق، ۲۲۶
مأمون عباسی، ۲۱۱
مروان بن محمد، ۳۰۷
مروج الذهب، ۱۶۸ پ
«مریم زناریه»، ۲۳، ۱۷۶
مسجد عادلیه، ۵۷
مسرور، ۴۵، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۸۰، ۱۹۸، ۲۰۶
مصر علیا، ۲۱۳، ۲۵۶
مضمونها و بن‌مایه‌های هزار و یک شب (*Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits*)، ۲۹۷
معتصم‌بالله، ۱۲۵
معجم البلدان، ۳۰۰، ۳۰۵، ۳۱۰
«معروفِ پینه‌دوز»، ۱۱، ۵۷، ۱۹۴
معموریه، ۱۲۵
مقامات حریری، ۲۳۱، ۳۳۰، ۳۳۱
مقامهٔ سمرقندیه، ۳۳۰ـ۳۲۷
مک‌دانلد، دانکن بلک (Duncan Black MacDonald)، ۱۴، ۲۲، ۴۹، ۹۴ـ۹۲، ۱۱۴، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۳۶
مک‌ناتن (MacNaghten)، در اکثر صفحات
مکیه ابنت عملاق، ۲۵۱
ملئاگر (Meleager)، ۸۸، ۸۹
«ملکزادهٔ طلسم‌شده»، در اکثر صفحات
ملکه تَدمُر، ۲۰، ۳۶، ۲۶۱، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۶، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۱۵
«ملک یونان و حکیم دوبان»، ۳۵، ۵۰،

۵۱، ۶۰، ۶۳، ۶۵، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۸۶، ۹۳، ۱۰۷، ۱۱۵
ممالیک، ۳۲۷
منلائوس (Menelaos)، ۸۹، ۹۰
موسی بن نُصَیر، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۵۶، ۲۲۵، ۲۶۱، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۹۸، ۳۰۰
«موش و گربه»، ۷
مولان، پیتر (Peter Molan)، ۲۲، ۲۹۵
مویل، ناتالی کی. (Natalie K. Moyle)، ۱۵۲، ۱۷۲
مهدی، محسن، ۲، ۱۲، ۱۵، ۱۶، ۲۴، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۳، ۲۱۷، ۳۳۹ـ۳۳۵، ۳۴۳، ۳۴۹ـ۳۴۷
میراندا، هویچی (Huici Miranda)، ۲۶۱
نائله، ۲۹۶
نابغهٔ ذوبیانی، ۲۷۱، ۳۰۶، ۳۱۰
نبرد اجین کورت (Battle of Agincourt)، ۲۹۹
نخشبی، ضیاءالدین، ۸۳
نستور (Nestor)، ۸۹، ۱۴۴
نضر بن الحارث، ۶
نمرود، ۳۳۲
نوح، ۳۳۲
نورالدین علی، ۳۳۹
نوریس، اچ. تی. (H. T. Norris)، ۲۹۷
واپسین روزهای پمپئی (*Last Days of Pompeii*)، ۳۳۳
وارن، اوستین (Austin Warren)، ۳۲۷
واژهٔ راهنما، ۲۸، ۲۹، ۶۵، ۷۷، ۷۸، ۸۴، ۹۳، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۴
واژهٔ مضمون‌نما، ۳۳، ۷۸، ۷۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۹۲، ۳۲۵، ۳۴۶
وِلک، رنه (René Wellek)، ۳۲۷
وهر، هانس (Hans Wehr)، ۳۱۱
ویزیگوت (Visigoth)، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۸
هابیشت، ماکسیمیلیان (Maximilian Habisht)، در اکثر صفحات
هارون‌الرشید، در اکثر صفحات
«صنعتکاران و هارون‌الرشید»، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴
هزار افسانه، ۹، ۱۰، ۱۴، ۱۸
«هفت وزیر»، ۸۶ـ۸۲
هموری، آندراس (Andras Hamori)، ۲۵، ۲۶۶، ۲۷۸، ۲۸۵، ۳۰۵، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۰
هنر ادبیات کتاب مقدس (The Art of Biblical Literature)، ۲۸
هنر داستانهای تخیلی (*The Rhetoric of Fiction*)،
هنری پنجم (*Henry IV*)، ۲۹۹
هورووِیتس، یوزف (Josef Horovitz)، ۱۷۱، ۱۷۶، ۲۸۰
هوفمان، دانیل (Daniel Hoffmann)، ۲۹۸، ۲۹۹
هول، ریچارد (Richard Hole)، ۲۱
هومر (Homer)، ۱۱، ۴۸، ۸۸، ۸۹، ۱۴۴، ۲۶۴، ۲۷۷
هیلافوس ابوالدروس، ۱۹۵
یاقوت حموی، ۳۰۰
یحیی بن خالد، ۱۶۸، ۱۸۶